

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Vicente Huidobro y la aventura de la prosa novelesca: transfiguraciones en narrativa (1929-1939)

Tesis para obtener el Grado de Magíster en Literatura
Por

Fanny Liz Rodríguez Shokiche

Profesor Guía: Dr. Manuel Jofré Berríos
Santiago de Chile Septiembre de 2010

| | |
|--|----|
| Dedicatoria . . . | 5 |
| Capítulo 1. Acercamiento a la prosa narrativa de Vicente Huidobro . . | 6 |
| 1.1. Alcances generales . . . | 6 |
| 1.2. El problema . . . | 9 |
| 1.3. Hipótesis de investigación . . . | 10 |
| 1.4 Metodología de investigación . . . | 11 |
| 1.5 Fundamentos de una teoría de la novela . . . | 12 |
| 1.6 Fuentes primarias y secundarias . . . | 12 |
| Capítulo 2. De la vanguardia a la postmodernidad: trayectoria del pensamiento estético contemporáneo . . . | 15 |
| 2.1 Origen y acercamiento a la noción de vanguardia . . . | 15 |
| 2.2 Vanguardismo en Hispanoamérica . . . | 17 |
| 2.3 Estética vanguardista: categoría de obra de arte y recepción . . . | 18 |
| 2.4 Alcances finales sobre vanguardia . . . | 20 |
| 2.5 Acercamiento a la noción de postmodernidad . . . | 20 |
| 2.6 Enfoques y valoraciones de lo postmoderno . . . | 21 |
| 2.7 Propiedades de lo postmoderno . . . | 22 |
| 2.7.1 La postmodernidad y su distanciamiento de la vanguardia . . . | 22 |
| 2.7.2 Estética postmoderna: categoría de obra de arte y recepción . . . | 24 |
| 2.8 Alcances finales sobre postmodernidad . . . | 25 |
| Capítulo 3. El creacionismo y la formulación del pensamiento estético huidobriano . . . | 26 |
| 3.1 Preámbulo . . . | 26 |
| 3.2 Origen del creacionismo . . . | 26 |
| 3.3 Fuentes literarias y filosóficas . . . | 31 |
| Capítulo 4. Hacia una innovadora teoría de la novela . . . | 36 |
| 4.1 Lineamientos generales . . . | 36 |
| 4.2 La novela y sus derivados: novedad y novelización . . . | 37 |
| 4.3 Monología y dialogía: camino hacia una orquestación polifónica . . . | 39 |
| 4.4 El cronotopo y su incidencia en la novela . . . | 42 |
| 4.5 Estilo y estética de la novela . . . | 42 |
| 4.6 Cierre a modo de síntesis . . . | 45 |
| Capítulo 5. Mío Cid Campeador y la hazaña de la reescritura vanguardista . . . | 46 |
| Acercamiento preliminar . . . | 46 |
| 5.1 Argumento . . . | 47 |
| 5.3 Creacionismo y vanguardia en la Hazaña del Campeador . . . | 48 |
| 5.4 Reescritura de Mío Cid: la novela se conjuga con el cantar . . . | 56 |
| a. Lejanía temporal del material histórico. . . . | 56 |
| b. Escala valorativa de la tradición. . . . | 58 |
| c. Distancia épica, cercanía novelesca. . . . | 59 |
| d. La posición del autor en la obra. . . . | 60 |
| 5.5 El sujeto en búsqueda de fundamento . . . | 62 |
| a. Alcances sobre la noción de sujeto. . . . | 63 |

| | |
|--|-----------|
| b. Las implicancias del sujeto en la novela. . . | 64 |
| Capítulo 6. “Sátiro y el poder de las palabras” y el cierre del proceso transfigurativo huidobriano . . | 70 |
| 6.1 Acercamiento preliminar . . | 70 |
| 6.2 Argumento . . | 71 |
| 6.3 <u>Sátiro y el poder de las palabras</u> entre vanguardia y postmodernidad . . | 72 |
| 6.3.1 Vanguardia y surrealismo . . | 72 |
| 6.3.2 Del surrealismo al superrealismo . . | 77 |
| 6.3.3 Del superrealismo a la postmodernidad . . | 81 |
| Capítulo 7: Conclusiones. La primera y la última novela de Vicente Huidobro: una síntesis comparativa . . | 85 |
| 7.1 Resoluciones . . | 85 |
| 7.2 Presencia de la superrealidad en las novelas . . | 86 |
| 7.3 Configuración del sujeto: héroe, narrador, autor . . | 88 |
| 7.4 Vanguardia y postmodernidad: un trance histórico . . | 90 |
| 7.5 El problema del género . . | 92 |
| BIBLIOGRAFÍA . . | 95 |
| De Vicente Huidobro . . | 95 |
| Sobre Vicente Huidobro . . | 95 |
| Teoría . . | 96 |
| Otros . . | 98 |

Dedicatoria

A Vicente Huidobro por cautivarme con la magia de su palabra. A Gabriel por su eterna y silenciosa paciencia. A mi profesor guía, Manuel Jofré Berríos, por ser un pilar fundamental para llevar a buen puerto este trabajo.

Capítulo 1. Acercamiento a la prosa narrativa de Vicente Huidobro

1.1. Alcances generales

El objeto de estudio de la presente investigación lo constituye la obra narrativa del escritor chileno Vicente Huidobro (1893-1948), específicamente aquella referida a sus novelas, a las que dedicó parte importante de su labor creativa, especialmente entre 1929 y 1939, década en la que fue publicada la totalidad de ellas.¹

Si bien lo que se pretende es estudiar el proceso evolutivo que sigue esta producción novelística y establecer los puntos de conexión que mantiene con el sistema poético huidobriano en su generalidad, además de los vínculos que pudiesen existir con otros modelos o tendencias literarias, será necesario focalizar este estudio y delimitar el corpus de trabajo centrando el análisis en sólo dos de las seis novelas existentes. Por tanto, se ha optado por la primera, *Mío Cid Campeador, hazaña* (1929), en cuanto manifiesta el ideario estético de Huidobro, su espíritu vanguardista e iconoclasta y su convicción de que la obra literaria debe ser un objeto creado en todo el amplio sentido de la palabra, es decir, una expresión del creacionismo²; y por *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), la última novela de Vicente Huidobro, que cierra el ciclo narrativo con una serie de cambios notorios de estilo y de óptica frente al quehacer literario.

Además, estas novelas resultan representativas porque manifiestan una transformación en la posición del propio Huidobro frente al mundo objetivo y novelado; un cambio de actitud en el hombre y en el escritor (aunque no en sus convicciones estéticas o literarias), ya que los protagonistas de estas historias, que en parte pueden concebirse como alter ego del mismo escritor, dan cuenta de momentos evolutivos decisivos. Ellos van

¹ Las novelas publicadas por Huidobro durante ese período son: *Mío Cid Campeador, hazaña*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1929; *La Próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)* y *Papá o el diario de Alicia Mir*, ambas publicadas por Ediciones Walton, Santiago, 1934; *Cagliostro*, Zig-zag, Santiago, 1934; *Tres inmensas novelas*, Santiago, Zig-zag, 1935; y *Sátiro o el poder de las palabras*, Santiago, Zig-zag, 1939. En cuanto a *Cagliostro* es importante mencionar que para 1931 ya contaba con una versión inglesa *Mirror of a Mage* por Warre B. Wells, aparecida al unísono en Londres y Nueva York, y según el prólogo de dicha versión, fragmentos del libro ya habían aparecido en revistas de vanguardia entre 1921 y 1922.

² Con respecto al creacionismo evidentemente hay mucho que decir, por lo mismo, el tercer capítulo de esta investigación se centra específicamente en desarrollar los aspectos fundamentales de esta estética. De todas formas, es necesario dejar en claro que para la década del treinta, época que interesa a este estudio, Huidobro seguía manteniendo sus ideas creacionistas. Ratifica esto un fragmento de entrevista realizada al poeta en 1941 por Carlos Vattier; frente a la pregunta “¿Su Creacionismo ha seguido dando frutos, como tal, en su labor literaria?”, el vate responde: “La etiqueta que se pone encima de la personalidad de un hombre, siempre trata de restringir esa personalidad. Crea un equívoco y compromete la totalidad del ser, por lo menos a los ojos de los rutinarios y sedentarios. Si la etiqueta corresponde a aquello que forma la esencia de nuestro espíritu, el fondo de nuestra obra, y marca su acento principal, es lógico que esa distinción persista a través de toda nuestra vida. El nombre Creacionismo nació de la explicación estética que yo hacía en defensa de mi poesía, en conferencias y artículos. Naturalmente, a pesar de todas las evoluciones, la esencia del espíritu de un hombre sigue siendo la misma, aunque varíen los materiales de presentación.” En *Vicente Huidobro y el creacionismo*, René de Costa editor, Madrid, Taurus, 1975, pág.92.

desde el entusiasmo intrínseco, la vitalidad desbordante y el poder inventivo del hombre de acción representado en la figura legendaria del Campeador, hasta desembocar en el desencanto y sin sentido que experimenta un personaje como Bernardo Saguen, cuya vida demasiado trivial carece de grandes aventuras, sólo queda el cuestionamiento de su confusa realidad, compuesta ya no de acciones sino de palabras, y la omnipresencia inexorable de la muerte. Estas obras son, entonces, la muestra de formas distintas de entender la realidad, pues dan cuenta de la posición del propio sujeto³ (autor, personaje, narrador) en dos instancias coyunturales de su existencia, suficientes para dejar en evidencia un claro proceso transfigurativo.

Otro aspecto sustancial, es aquel que posiciona a esta narrativa dentro de un proceso evolutivo mayor, es decir, ya no únicamente referido a cambios experimentados por el propio autor o a sus implicancias dentro de un modelo cultural en particular, como viene siendo su posición dentro de las vanguardias, sino asociado a su emplazamiento entre dos épocas históricas: un camino que pareciera iniciarse en plena modernidad para terminar desembocando en los límites de lo postmoderno⁴; es decir, una trayectoria situada en el umbral de dos épocas.

De todas formas, realizar un estudio de estas novelas y de sus vínculos externos con otros modelos escriturales es abrirse a un campo poco explorado. Si bien la poesía huidobriana ha despertado un profundo interés en el público y en los estudiosos de la literatura, gozando de innumerable material crítico, no ha ocurrido lo mismo con su prosa novelística, ésta ha quedado relegada a un segundo plano, opacada por la genialidad innovadora de los poemas creados. Sin embargo, en sus novelas se manifiesta la misma voluntad inaugural⁵ y transformadora de realidades, además de la búsqueda de un estilo transgresor alejado de las formas tradicionales, que bien podrían valerle a Huidobro, otra vez, el mérito de precursor, pero en este caso, de la nueva narrativa nacional.⁶

³ Wladimir Kryszynski en su ensayo "Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso" (En: Marc Angenot y otros: *Teoría literaria*. México, Siglo XXI Editores, 2002), realiza un estudio de las transformaciones que ha sufrido la categoría de "sujeto" a través del tiempo, en cuanto a los significados y características que le han otorgado diversas disciplinas; interesa su postura puesto que lo coloca como una instancia central para la comprensión de la literatura. Los alcances sobre el sujeto y sus clasificaciones serán desarrollados durante el examen de las novelas, especialmente en el quinto capítulo sobre *Mío Cid Campeador, hazaña*.

⁴ Es sabido que existen divergencias en lo que respecta al momento histórico que define los límites de la modernidad y postmodernidad, asimismo la multiplicidad de estudios han arrojado discrepancias en cuanto a los significados, alcances y determinaciones que estos conceptos conllevan. Por lo mismo, y con el fin de evitar confusiones, esta investigación se basará en los postulados que Fredric Jameson establece en su libro *Teoría de la postmodernidad*, pues en él modernidad y postmodernidad se conciben como dos paradigmas culturales distintos. Sin embargo, es probable que se mencionen otras posturas sobre el tema en la medida que sea pertinente.

⁵ La expresión "voluntad inaugural" está tomada de Oscar Hahn, quien designa así el profundo anhelo de innovación que persigue Huidobro en sus creaciones, al respecto señala: "El anhelo de primogenitura, de originalidad –en el sentido de origen–; de ser la fuente, el punto de partida; el deseo no sólo de poner la primera piedra, sino de ser la primera piedra; esa *voluntad inaugural*, es una constante en la obra de Huidobro". "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural", en: *Magias de la escritura*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2001, pág. 115.

⁶ Varios puntos a este respecto. En primer lugar es importante mencionar que José Promis en su artículo "La novela del fundamento" considera a *Mío Cid Campeador, hazaña* como una de las primeras novelas que integran la nueva narrativa nacional con aires de renovación, pues ofrece una manera distinta de abordar e interpretar la realidad más allá de los límites de lo evidente (en *La Novela chilena del último siglo*, Santiago de Chile, Ediciones La Noria, 1993, pág. 7). Sin embargo, es justo mencionar que para 1926 Neruda ya había publicado *El habitante y su esperanza*, la única novela que escribiere y que a todas luces se enmarca dentro

Es así como existe un vacío de estudios que aborden de manera seria y sistemática la faceta novelística huidobriana, muchos de los existentes tocan aspectos generales que no alcanzan a abordar lo medular de las obras, otros centrados en el estudio de un libro específico, aunque de calidad, se restan de establecer vínculos que pudieran generarse entre éste y el sistema literario, es decir, son abordadas sólo desde una perspectiva sincrónica, en detrimento de un enfoque diacrónico más amplio. Benjamín Rojas Piña, quien se ha dedicado al estudio de la narrativa huidobriana, abordando el corpus novelístico íntegro en su libro *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*, manifiesta su inquietud respecto a este vacío crítico: “Pese a los estudios que sobre el autor y su obra existen, en particular de su poesía y el Creacionismo, las novelas de Huidobro no han recibido la detenida atención que se merecen ni menos se ha procurado indagar en sus textos narrativos la presencia de alguna estructura que sea capaz de explicarlas y con ello envolver la obra en su totalidad. En otras palabras, la narración de Huidobro permanece postergada en la estimación crítica ante la preferencia e importancia que se ha otorgado al ámbito lírico de su creación literaria. Novela y teatro comparten este vacío crítico, inexplicable para quienes hemos frecuentado el quehacer estético huidobriano”⁷. De todas formas, si bien las exégesis propuestas por Rojas Piña no zanján el problema de fondo, suman una perspectiva sobre la narrativa huidobriana, que amplía los horizontes y abre el campo de discusión en torno al tema.

Quizás los motivos de lo anterior puedan encontrarse en la indiferencia que manifiesta el mismo Huidobro respecto al lenguaje de la prosa novelesca, poco le interesa teorizar sobre la novela y dar cuenta de su estructura genérica; el vate pareciera no tener mayores inquietudes a cerca de sus posibilidades expresivas o alcances dentro de la literatura, puesto que al revisar sus obras, manifiestos, declaraciones y entrevistas, prácticamente no se hallan referencias al respecto. Sin embargo, sí existen innumerables alusiones a la poesía y a su imponderable valoración; se sabe profundamente convencido de que la poesía es el lenguaje mágico por excelencia, el único capaz de romper con la norma convencional y desprenderse de su función referencial. Para Vicente Huidobro la poesía es: “lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal”⁸; en otras palabras, el lenguaje poético adquiere un carácter demiúrgico y, en ocasiones, profético que se superpone a cualquier otro tipo de lenguaje.

Frente a esta sobrestimación de la poesía, evidentemente, que el género novelesco luce opacado, Eva Valcárcel señala: “Huidobro fue un convencido y gran poeta y un estricto teórico de la poesía, despreocupado por la definición de la novela como género narrativo tradicional, por lo que es posible suponer que esa modalidad de lo literario, entendida de manera rígida y limitada, no le interesaba en absoluto, o le interesaba únicamente por la materia que, indefectiblemente, la constituye, es decir, el sustrato verbal, la palabra, mediante el que es posible la creación de universos no preexistentes”⁹; aún así, esta

de la estética vanguardista, ajena a la narración tradicional, lo que no se constata en el estudio de Promis. Aún así, a pesar de este adelanto nerudiano, hay que recordar que *Cagliostro* ya contaba con publicaciones fragmentadas en su versión inglesa para 1921.

⁷ Benjamín Rojas Piña, *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, pág. 17.

⁸ Vicente Huidobro, “La poesía” en *Obras completas*, vol. 1, Santiago, Editorial Zig-zag, 1964, pág. 655.

⁹ Eva Valcárcel, “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, N° 26, II°, 1997, pág. 497.

apreciación apunta a la manera “rígida y limitada” de entender la novela, no a la nueva novela; en la medida que Huidobro vislumbra las posibilidades creativas del género, se embarcará en la aventura escritural de *Cagliostro* y *Mío Cid Campeador*, hazaña, aunque manteniendo todavía cierta reticencia y dejando muy en claro la supremacía de la poesía. No obstante avanza en la producción de su obra narrativa, evitará explicitar su preferencia por el lenguaje poético, para simplemente adentrarse en la riqueza y plasticidad que un género como la novela ofrece, es decir, como nuevo campo de experimentación de su estética creacionista. En definitiva, puesto de manifiesto el corpus a estudiar, las razones de esta elección y las dificultades que esta investigación presenta, será necesario referirse al problema de fondo que suscita este trabajo.

1.2. El problema

Vicente Huidobro es un adelantado dentro de la vanguardia, su particular forma de escribir y la originalidad de sus ideas estéticas y literarias influyeron indefectiblemente en la transformación, no sólo de las letras nacionales sino también de las de habla hispana en general, renovándolas por medio de un nuevo enfoque, al respecto Cedomil Goic señala: “Él (Huidobro) fue quien difundió y animó la poesía de vanguardia en España, en su estadía madrileña de 1918, y quien generó de lejos y de cerca la innovación de la poesía y la reacción de los poetas hispanoamericanos –mexicanos, argentinos, peruanos- y chilenos de su tiempo”.¹⁰ En cuanto a adelantado, Federico Schopf declara que, cronológicamente, Huidobro es el primer poeta vanguardista de lengua castellana¹¹, pues ya desde su manifiesto “Nom serviam” de 1914 expresa la idea de rechazo al arte mimético en pos de una palabra creadora, que si bien toma sus elementos de la naturaleza los reelabora creando nuevas realidades; éste manifiesto es sólo el inicio de una profunda renovación estética que se hará más evidente en *El espejo de agua*, publicado en 1916 (fecha no exenta de polémica), y aunque algunos de los poemas que componen este plaquette incorporan elementos modernistas, se puede considerar como la publicación que da inicio a las vanguardias en Hispanoamérica, pues contiene cambios decisivos. Existe un cierto consenso, por lo tanto, que el marco histórico de las vanguardias poéticas hispanoamericanas se extendería desde 1916 a 1939¹²; en el caso de la vanguardia narrativa, su periodo de vigencia iría desde 1935 a 1950, según Cedomil Goic.¹³

Si bien, en un principio, es la lírica el campo donde las aspiraciones vanguardistas huidobrianas se realizan plenamente, resulta curioso observar cómo los principios de la estética creacionista se desplazan también hacia el terreno de la narrativa, específicamente hacia la novela, género al que el autor dedicó parte importante de su esfuerzo como

¹⁰ Cedomil Goic, “Introducción del coordinador” en *Obra Poética de Vicente Huidobro*, Ediciones ALLCA, París, Santiago, 2003, pág. XIX.

¹¹ Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, Ediciones LOM, 2000, pág. 31.

¹² Según Schopf: “Teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935” (en *Del vanguardismo...*, pág. 27). Greg Dawes ratifica esta idea en *Poetas ante la modernidad: las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

¹³ Cedomil Goic señala que la generación superrealista de 1927, a la que pertenecen los nacidos entre 1890 y 1904, y cuya vigencia se extendería desde 1935 a 1950 aproximadamente, constituye la auténtica vanguardia de la narrativa hispanoamericana. En *Historia de la novela hispanoamericana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1972.

escritor, sólo basta recordar, según señala Mariano Aguirre en un ensayo titulado “Huidobro narrador”¹⁴, que el segundo volumen de las obras completas está ocupado casi en su totalidad por sus novelas, sin olvidar, por supuesto, su teatro.

1.3. Hipótesis de investigación

De lo anterior se desprende la primera hipótesis de investigación, ésta consiste en estudiar cómo las teorías de la vanguardia y, específicamente, los principios del creacionismo pueden abrirse también hacia el campo de la novela; en consecuencia, se buscará evidenciar en el corpus ya señalado los principios básicos de la estética huidobriana, respetando las variantes propias del género en cuestión y sus diferencias naturales con la lírica. Con ello se pretende, además, demostrar la originalidad creativa que subyace en las novelas a estudiar y el aporte que constituyen para la renovación de la narrativa nacional. De la misma forma, las múltiples posibilidades creativas y la flexibilidad del género novelesco en Huidobro, se estudiarán a la luz de la teoría bajtiniana de la novela.

Una segunda hipótesis investigativa dice relación con la necesidad de dar cuenta del proceso evolutivo que sigue la novela huidobriana, a través de las obras elegidas, en la medida que éstas constituyen centros representativos, es decir, puntos de inflexión que determinan la dirección y marcan las etapas de su desarrollo. Si bien este proceso se inicia dentro del ámbito propio de la vanguardia, por consiguiente, dentro del marco histórico de la modernidad, se expande también hacia otras áreas temáticas y estilísticas de la literatura como lo legendario, épico, maravilloso, fantástico, onírico, utópico o absurdo, hasta alcanza los nacientes límites de la postmodernidad. Por lo tanto, se pretende sustentar la idea de que el proceso narrativo huidobriano establece conexiones con diversos modelos narrativos que responden a diferentes marcas epocales, evidenciando la evolución de tendencias y matices literarios en las novelas a estudiar.

Una tercera línea investigativa, sostiene que los cambios que afectan el desarrollo de esta prosa novelesca en sus aspectos estilísticos o estéticos, no sólo responden a una evolución lógica del paradigma cultural en su avance continuo y permanente, sino que están vinculados con la transfiguración que sufre el propio Vicente Huidobro en su quehacer cotidiano como hombre y en su experiencia como escritor, lo que se evidencia en sus propios personajes protagónicos o héroes. Se intenta demostrar estas alteraciones del sujeto en su amplia dimensión, es decir, en tanto sujeto real (autor) y ficticio (personaje y narrador), analizando las alteraciones que éste sufre y que van desde el fervor y el ánimo precursor, fundado en la fe del genio creador, al desengaño y apatía final, dicho trance debe ser explicado.

Estas hipótesis, apuntan en su conjunto a configurar el proceso evolutivo que traza la novela huidobriana de una manera amplia y completa, puesto que se ocupan de explicarlo desde dos amplias perspectivas. La primera lo estudia como fenómeno intrínseco, es decir, como un ciclo novelístico específico que si bien tiene estrechas conexiones con el resto del sistema poético huidobriano, tiene autonomía y se explica por sí mismo. La segunda, lo ve como fenómeno literario mayor que forma parte integrante del proceso cultural y responde a los distintos paradigmas que éste conlleva, por ello la novela huidobriana es un trance de la vanguardia a la postmodernidad, esto apoyado en la convicción bajtiniana de que la literatura es una expresión artística de la vida en cuanto “es una parte inseparable de la

¹⁴ En *Atenea*, 1993, N°467, pág. 101.

totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura. No puede ser separada del resto de la cultura y relacionada inmediatamente (por encima de la cultura) con los factores socioeconómicos y otros. Estos factores influyen en la cultura en su totalidad y sólo a través de ella y junto a ella influyen en la literatura. El proceso literario es parte inseparable del proceso cultural”.¹⁵

1.4 Metodología de investigación

Con respecto a la metodología de investigación que se utilizará para desarrollar las hipótesis propuestas, es válido mencionar que está conformada por un conjunto de procedimientos analíticos de diferente procedencia que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

En primer lugar, se realizará un análisis microtextual de ambas novelas del corpus, centrado en el estudio de sus principales elementos constitutivos, estos son: personaje (héroe), acción (fábula, argumento, sujet), espacio y tiempo. Se pondrá particular hincapié en la configuración del sujeto en su triple dimensión como sujeto autor, sujeto protagonista y sujeto narrador; éste último adquirirá envergadura ya que se estructura como entidad figurativa de una particular visión de mundo, cargada de un determinado contenido ideológico, proveniente tanto de la palabra autorial como de otros discursos divergentes presentes.

En segundo lugar, se hará un análisis macrodiscursivo puesto que resulta imposible no advertir el vínculo que dichas novelas tienen con una serie de aspectos que se sitúan fuera de sus límites, en especial aquellos que apuntan a establecer diálogos con otros discursos (interdiscursividad) o indican su lugar dentro de una determinada poética, género, canon estético o línea estilística¹⁶, es decir, la obra literaria como parte integral de la cultura y como manifestación viva que se reinterpreta a cada paso. Por lo tanto, de acuerdo a lo anterior, se realizarán dos tareas: la primera corresponde a un acercamiento genológico, centrado básicamente en los distintos subgéneros que se manifiestan y predominan dentro de las novelas estudiadas: literatura maravillosa, fantástica, satírica, épica, mítica, legendaria, utópica, entre otras; entendiendo que ambas obras a examinar responde no sólo a uno sino a varias de estas tendencias, conjugándose en composiciones originales, posibles gracias a la flexibilidad que permite la prosa novelesca. La segunda, y desde esta misma perspectiva diacrónica, buscará evidenciar lo vanguardista y postmoderno que subyace en el proceso transfigurativo de la novela huidobriana.

En tercer lugar, se realizará una aplicación de la teoría creacionista y el lenguaje novelesco de Huidobro, en su dimensión vanguardista, a las novelas, para constatar cómo esta mirada estética, que proviene de una profunda fe en la renovación poética, es

¹⁵ Mijail Bajtin, “De los apuntes de 1970-1971”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, pág. 362.

¹⁶ La idea de línea estilística proviene de Bajtin, él concibe concretamente dos a lo largo del desarrollo de la cultura: la línea monológica (dominante), asociada a las fuerzas centrípetas o de orden y estabilización, en la que se insertarían los géneros tradicionales; y la línea dialógica (emergente), vinculada con las fuerzas centrífugas o descentralizadoras, donde se formaron históricamente los géneros prosaicos, entre ellos la novela. Resulta interesante el planteamiento de “líneas estilísticas” y no corrientes, tendencias o movimientos literarios, que es lo que se esperaría desde una concepción más tradicional, dejando en evidencia las innovaciones bajtinianas en el campo de la teoría literaria.

claramente aplicable a la prosa novelesca, sin por ello desvirtuar el potencial creativo del lenguaje que ésta pretende.

1.5 Fundamentos de una teoría de la novela

Una vez explicitadas hipótesis y métodos que se utilizarán para dichos propósitos, es primordial detenerse en los fundamentos teóricos que sostienen esta investigación, específicamente los que se refieren a la teoría de la novela. Estos se apoyan en las ideas del pensador ruso Mijail Bajtin (1895-1975), quien realiza una propuesta innovadora sobre la concepción de novela; a grandes rasgos, la novela es la expresión de una poética histórica que marca distancia con el canon clásico aristotélico y que se funda sobre la plenitud vivencial de la palabra prosaica; desde este novedoso punto de vista, la novela se transforma en una fuerza desestabilizadora del sistema literario que admite multiplicidad de formas y estilos, de fuerte potencial liberador.

De esta forma, esta teoría se condice perfectamente con la aspiración de reinención del sentido artístico y de la renovación de las formas literarias de la estética creacionista huidobriana, especialmente lo que respecta a sus novelas, adquiriendo plena pertinencia. Sólo desde esta posición es posible entender, por ejemplo, cómo dos géneros contrapuestos como épica y novela, entendidos en su concepto clásico, logran confluir en una obra como Mío Cid Campeador. Hazaña; asimismo, permitirá explicar la originalidad o hibridez que se evidencia en la última novela a estudiar.

1.6 Fuentes primarias y secundarias

Se hace necesario ahora detallar algunos aspectos relacionados a las fuentes primarias y secundarias que servirán de soporte a esta investigación.

Lo que en un principio se identificó como el corpus de estudio, constituye las fuentes primarias: Mío Cid Campeador. Hazaña (1929) y Sátiro o el poder de las palabras (1939). Se explicó anteriormente, como forma de argumentar la elección, que ambas implican momentos decisivos en el desarrollo escritural y creativo de la prosa huidobriana, al reflejar las transformaciones que el sujeto (autor-narrador-personaje) y su obra experimentan como manifestación viva dentro del panorama literario-cultural en el que se inserta.

Por lo mismo, resulta interesante evidenciar la trayectoria que se inicia con Mío Cid Campeador y la hazaña de la reinención de la gesta tradicional, que busca transformar un relato ya conocido por otro claramente ingenioso, tomando sus materiales creativos de la historia, pero, por sobre todo, de la leyenda que surge de la voz popular y de la imaginación del autor. Todo esto desemboca en una composición que supera los límites de lo habitual, donde la yuxtaposición de planos espaciales y temporales, además de otra serie de técnicas vanguardistas, acaban por dotar a la escritura de magia y creatividad. Más allá de la típica historia que una figura como el Cid supone o de la inofensiva estructura lineal que aparentemente la novela despliega, existe un intento real por reformular la manera de narrar y el concepto de lo que podría llegar a ser una novela cuando la capacidad inventiva del escritor es capaz de desplegarse libremente y romper con las normas impuestas que

carecen de sentido. Esta posibilidad a la que se abre la escritura huidobriana contiene en sí el germen de la renovación, sustentada en la mirada visionaria de un artista cuya actitud es de plena confianza en el potencial creativo del ser humano, y particularmente, en sus condiciones de escritor, un “Adán” de las letras, inaugurador que al nombrar con sus palabras da nueva vida e impulso a un héroe del pasado, es la reinención del Cid y de su historia novelada como consecuencia de la voluntad inaugural y espíritu vanguardista huidobriano.

Por otra parte, en Sátiro o el poder de las palabras, la última novela publicada por Vicente Huidobro, comienza a vislumbrarse una mirada un tanto distanciada de la ya explicitada anteriormente, en cuanto a la concepción del mundo representado, pues es una mirada marcada por la decepción, por un intenso sentimiento de soledad y un pronunciado escepticismo. El desafío de grandes hazañas que sólo los hombres superiores eran capaces de ejecutar ha quedado atrás para dar paso al absurdo de la vida cotidiana, a la existencia trivial y ajena a cualquier experiencia inusual; eso es lo que experimenta el protagonista, Bernardo Saguen, un ser cuya identidad se desintegra frente al potencial destructivo de las palabras. El proceso transfigurativo de la narrativa huidobriana culmina, entonces, en una aguda crisis interior del sujeto y de la escritura; el desencanto, la muerte y la imaginación desatada, fuente de las obsesiones interiores más intensas, desencadenan finalmente el proceso de autodestrucción del protagonista, que es, a la vez, el del propio autor.

En cuanto a fuentes secundarias, son numerosos los estudios teóricos que las integran, a continuación se mencionarán los básicos. Particularmente, en lo que se refiere a estudios sobre Huidobro, se utilizarán los siguientes textos críticos: La poesía de Vicente Huidobro, Cedomil Goic; Huidobro: Los oficios de un poeta, Vicente Huidobro y el creacionismo, En pos de Huidobro, René de Costa; Poesía y poética de Vicente Huidobro, Mireya Camurati; Vicente Huidobro, un poeta ambivalente, Ana Pizarro; y Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro, Benjamín Rojas Piña. Si bien estos estudios se centran, mayormente, en el análisis de la obra poética huidobriana (a excepción del último mencionado), entregan propuestas respecto a sus ideas estéticas y/o desentrañan aspectos centrales del creacionismo, y sitúan su producción literaria dentro del ámbito de las vanguardias; en consecuencia, son bastante útiles para el propósito de comprobar cómo dichas teorías estéticas poéticas son aplicables también a la narrativa.

Si de teoría estética se trata, evidentemente que unas de las fuentes secundarias más relevantes son los manifiestos escritos y publicados por el propio Vicente Huidobro, servirán como sustento a esta investigación: “Non serviam”, “La poesía”, “La creación pura”, “El creacionismo”, “Manifiesto de manifiestos” y “Total”¹⁷.

Relacionado a estudios sobre el vanguardismo se trabajará con Las vanguardias artísticas del siglo XX, Mario de Micheli; Teoría de la vanguardia, Peter Burger; Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile, Federico Schopf. Ligados a la postmodernidad, los estudios utilizados serán La condición postmoderna, Jean François Lyotard y Teoría de la postmodernidad, Fredric Jameson. Vinculados a la teoría de la novela, se ocuparán los siguientes libros de Mijail Bajtin: Problemas de la poética de Dostoievski; “La palabra en la novela”, “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)”, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, todos contenidos en Problemas literarios y estéticos; “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” y “De los

¹⁷ Todos los manifiestos utilizados corresponden a las versiones contenidas en Vicente Huidobro, Obras completas, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1964.

apuntes de 1970 y 1971”, ambos pertenecientes a Estética de la creación verbal. De todas formas quedan muchos trabajos sin mencionar, ensayos breves contenidos en revistas, libros o compilaciones que serán explicitados en la bibliografía final.

Para cerrar la introducción, se debe señalar que la investigación cuenta con siete capítulos: el presente introductorio; los capítulos segundo, tercero y cuarto, que indican aspectos teóricos (paradigma vanguardia-postmodernidad, ideas estéticas huidobrianas y teoría de la novela de Bajtin); capítulos quinto y sexto, enfocados en el análisis de las novelas; y, por último, capítulo de cierre a modo de síntesis comparativa de ambas novelas y sus implicancias.

Capítulo 2. De la vanguardia a la postmodernidad: trayectoria del pensamiento estético contemporáneo

2.1 Origen y acercamiento a la noción de vanguardia

El proceso transfigurativo de la novela huidobriana -en cuanto a expresión de una poética única y singular, aunque ligada indisolublemente a su tiempo- requiere ser historizado. Una cabal comprensión de éste conmina a examinar sus cambios dentro del dinámico decurso de la historia de la cultura; por ello esta sección acomete la tarea, no menor por cierto, de trazar las líneas que perfilan el complejo y heterogéneo entramado cultural de la primera mitad del siglo XX, teniendo como base dos nociones fundamentales: vanguardia y postmodernidad, ruta que dibujan las novelas de Vicente Huidobro.

Sin embargo, el interés internacional que estas nociones han despertado, como patrones culturales que rigen el pensamiento estético contemporáneo, originaron una multiplicidad de teorías, más bien divergentes, que las explican; por lo mismo, es necesario para la articulación coherente de esta sección la elección de una perspectiva crítica en particular¹⁸, sin que ello impida referirse, de vez en cuando, a otros enfoques sobre el tema. Asimismo, el término “noción” resultará práctico, pues dará cuenta de cierta indeterminación propia de los fenómenos a estudiar, ya que vanguardia¹⁹ y posmodernidad²⁰ serán asimilados desde una amplia dimensión: estética, ideológica y política.

El advenimiento del siglo XX implicó un categórico cambio de paradigma, una alteración del modelo hegemónico cultural de occidente; el imperio de la razón, que gozaba de

¹⁸ Este capítulo se basa en diversos estudios teóricos, pero fundamentalmente se deben mencionar tres: Teoría de la Vanguardia de Peter Bürger (Barcelona, Ediciones Península, 1997), Las vanguardias artísticas del siglo XX de Mario De Micheli (Madrid, Alianza Editorial, 1966) para vanguardia, y Teoría de la postmodernidad de Fredric Jameson (Madrid, Editorial Trotta, 2001) o su variante El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado (Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1991) para postmodernidad.

¹⁹ La acepciones que adquiere el concepto de vanguardia se pueden sintetizar en las palabras de David Wallace, quien señala (basándose en el artículo de Miklós Szabolcsi, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional” en: Revista Casa de las Américas, n°74, septiembre-octubre de 1972, pp. 4-17): “La historiografía literaria y artística anglosajona no utiliza la palabra vanguardia, o por lo menos no la ha usado tradicionalmente. Prefiere, en cambio, adscribir los fenómenos literarios y artísticos a una década o a un hecho histórico (*narrativa de los años veinte, narrativa de la postguerra, etc.*). En los desaparecidos países socialistas de órbita soviética, el término vanguardia adquirió, en la mayoría de los casos, un sentido político: el arte de vanguardia era aquel que se desarrollaba al mismo tiempo que la revolución social. Algunos críticos e historiadores del arte designan con este concepto el arte de la alienación y de la angustia; otros, en cambio, llaman vanguardia a todo lo que es nuevo y provocativo, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista del contenido. La crítica marxista más ortodoxa, con Lukács a la cabeza, vio en la vanguardia una tendencia hacia la evasión, la apatía política y el *ontologismo* que favorecía, en último término, el establecimiento del caos dentro de la sociedad”, en: “Discusión Bibliográfica sobre el concepto de Vanguardia(s), (Apuntes Seminario Análisis de Textos: La Escritura Vanguardista)”, Universidad de Chile, 1998.

²⁰ Los significados y valoraciones de la postmodernidad serán expuestos más adelante.

primacía desde “el siglo de las luces”, comienza a decaer en la medida que nuevas corrientes de pensamiento establecen principios que terminan por relativizar las verdades absolutas heredadas del racionalismo. La “realidad”, antes simple, unívoca y homogénea (monológica), se fragmenta y complejiza con el surgimiento de ámbitos desconocidos, que la convierten en un entramado confuso, múltiple y heterogéneo (dialógico, polifónico). Sigmund Freud, el psicoanálisis y sus postulados sobre la existencia de una dimensión inconsciente; la supremacía de la libre voluntad dionisiaca por sobre la medida lógica apolínea nietzscheana²¹; la Teoría de la Relatividad de Einstein²²; la idea de tiempo interior y subjetivo de Henri Bergson²³, son apenas algunos de los nuevos postulados que corroyeron los cimientos en los que se sustentaba la matriz cultural dominante y que acabaron por modificar, definitivamente, el curso del pensamiento tradicional de occidente. La intelectualidad de la época ve desmoronarse el cúmulo de convicciones sobre las que se consolidaron valores, principios y creencias, experimenta la angustia de ser y la inmensa soledad en un mundo carente de fundamentos, esta angustia frente a la incertidumbre de la vida desencadena en una profunda crisis del ser humano.

No obstante, “el quiebre de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX” como llama De Micheli a esta crisis²⁴ -y de donde nacen los movimientos históricos de vanguardia, además del arte y literatura contemporánea- tiene sus causas no sólo en razones ideológicas, filosóficas o científicas, sino también en hechos históricos, como el fracaso de las acciones revolucionarias por la libertad (movimiento de 1848 y Comuna de París en 1971), además del surgimiento de los nacionalismos y la polarización de los bloques políticos que desembocarán finalmente en la Primera Guerra Mundial. Este punto debe ser considerado ya que los movimientos de vanguardia, desde su denominación hasta la manera excéntrica de realizar su propuesta estética, contienen en sí mismos la fuerza de la refriega, la ofensiva de la contienda y la potencia desestabilizadora (centrífuga) del orden social (cultural); también su vigencia está marcada por lo bélico, por ello se les conoce como movimientos de entreguerras.

Desde una perspectiva actual, la noción de vanguardia ha ensanchado sus horizontes semánticos, pues no sólo se refiere a la conjunción de tendencias artísticas-literarias, surgidas en los albores del siglo pasado, cuyas propuestas estéticas, independientes, disímiles y contradictorias, coincidieron en la urgente necesidad de romper radicalmente con los cánones decimonónicos imperantes, en especial con el dominio del realismo y su idea del arte como mimesis (en rigor, los llamados movimientos históricos de vanguardia,), sino que engloba algo mucho mayor: el vanguardista en su afán de devolverle al arte su carácter vital adoptó una actitud irreverente y transgresora que superó los límites de las obras y se trasladó al campo de la vida, sólo así se comprende la ejecución de una serie de acciones por parte de algunos dadaístas tendientes a desarticular el orden o a escandalizar a la burguesía²⁵, así como el manifiesto compromiso político que buena

²¹ Idea desarrollada básicamente en El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, escrito entre 1871 y 1872. Posteriormente, en 1886, el ensayo pasó a llamarse El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo e integró algunas modificaciones del original.

²² Albert Einstein escribió su primera Memoria sobre Relatividad en 1905.

²³ Expuesta en La evolución creadora de 1907.

²⁴ Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit. pág. 13 y 14.

²⁵ En relación al dadaísmo De Micheli expresa “es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dada es más el *gesto* que la obra; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte

parte de la vanguardia sostuvo con la izquierda, en especial los surrealistas y su vínculo con el partido comunista francés²⁶ o la cercanía de los futuristas italianos al fascismo. La avanzada artística-literaria, “avand-gard”, no sólo lanzaba sus ataques contra la categoría de obra de arte tradicional sino que acometía con el mismo fervor los diversos ámbitos del quehacer cotidiano. Esa “particular disposición del espíritu” o “gesto” que De Micheli considera sustancial al dadaísmo, no es, en forma alguna, privativa del mismo y se puede extrapolar a todos aquellos grupos que adhirieron a la vanguardia, en cuanto compartieron, en mayor o menor grado, la misma actitud iconoclasta y posición beligerante, activamente subversiva, cuya impronta se vislumbra sin duda, por cierto, en la vida y obra del propio Huidobro.

Peter Bürger considera el reingreso del arte a la praxis vital una tendencia fundamental entre los movimientos históricos de vanguardia²⁷, por lo mismo, los alcances de la “vanguardia” superan las barreras de lo netamente estético y se trasladan al ámbito de la existencia como una singular forma de ser y actuar en el mundo; y aunque paradójicamente el fracaso de la aventura de unir arte y vida haya finalizado en la canonización de las obras vanguardistas, tristemente confinadas a museos o como parte de la tradición que aspiraban a destruir, es innegable que esta posición agudamente crítica frente a las imposiciones de los poderes institucionales, esta necesidad de desestabilizar la tradición literaria – campo al que la novela contribuyó enormemente²⁸ - siguió vigente en las creaciones postvanguardistas, a través de diferentes recursos expresivos y adoptando otras formas de representación.

2.2 Vanguardismo en Hispanoamérica

En Hispanoamérica la intensidad de la crisis se vive de forma distinta, si bien no existe una amenaza inminente de conflictos armados de proporciones, despierta en el ánimo de artistas y escritores la inquietud por lo desconocido y la búsqueda de nuevas formas de expresión artística que terminan por derribar la supremacía del realismo. Es justamente lo que ocurre con Vicente Huidobro, quien en su afán de liberar la genialidad poética y dotarla de nuevas facultades plantea su teoría creacionista y su innovadora idea del poeta como creador de mundos, rompiendo de lleno con el arte mimético y reproductivo en boga. Claro está que Huidobro, como asiduo lector y al corriente de los adelantos de su tiempo, recibió una serie de influjos que ya iban por la línea de la renovación, como las ideas de Emerson o la poesía de Apollinaire, de todas formas él fue un adelantado en cuanto tuvo la convicción

y de las relaciones. Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse”. (Ibidem, pág. 156).

²⁶ Al respecto Mario de Micheli señala: “El surrealismo se inclinó resueltamente hacia la política en el verano de 1925, un año después de la publicación del *Primer Manifiesto*, escrito por Breton. Dos años más tarde, Aragon, Breton, Eluard y Péret entraban en el partido comunista francés. En 1930, la revista *Revolución surrealista* se transformó en *Le surréalisme au service de la révolution* (...) Las diferencias no tardaron en manifestarse, tanto entre los surrealistas y el Partido Comunista francés, como entre los mismos surrealistas. En 1933, Breton y Eluard abandonan el partido Comunista. Sin embargo la orientación general del movimiento no varía, ni en el plano teórico ni en el práctico, de modo que la guerra de España unirá a todos los surrealistas contra el fascismo franquista”. (Ibidem, pág. 177).

²⁷ En *Teoría de la Vanguardia*, op. cit.

²⁸ Como lo demuestran las ideas de Mijail Bajtin sobre el género, desarrolladas en el cuarto capítulo.

de profundizar los horizontes literarios hacia otras posibilidades de representación estética. Por lo mismo, los límites históricos de la vanguardia poética hispanoamericana, en un sentido amplio y más o menos consensuado, se inician con la publicación de su libro El espejo de agua en 1916 y finalizan en 1939; en lo que respecta a la narrativa, su vigencia se extendería entre 1935 y 1950.²⁹

La crisis, en consecuencia, no se manifestó de manera tan explícita en la práctica, si se considera que casi ninguna de las expresiones vanguardistas del continente (creacionismo, ultraísmo, estridentismo, “Mandrágora”, “Agú”, etc.) radicalizó su postura, sus integrantes no fueron en realidad agitadores sociales ni adoptaron acciones temerarias en la intervención de lo cotidiano como pasó con los movimientos históricos de vanguardia en Europa. Sin embargo, fueron portadores de una sensibilidad estética única que abrió camino a la renovación futura, la ruina del espíritu se expresó, entonces, en un estrato más bien íntimo, quizás su primer rostro fue el de la crisis religiosa, a ello le siguió el proceso de secularización iniciado por los modernistas, en este sentido “La trascendencia se vacía de su contenido tradicional o más radicalmente es negada en su existencia. La negación o puesta en duda de una parte de la totalidad, la fundamental, afecta necesariamente al resto, es decir, al mundo. Éste deja de ser sentido o comprendido literariamente como un conjunto ordenado o, por lo menos, ordenado desde fuera, desde la trascendencia. Ya no hay relación segura con un fundamento. La vida, la realidad se han desatado. La experiencia se hace, en parte, fragmentaria.”³⁰

Esta realidad desarticulada en que se ha convertido la existencia requiere de formas de representación del objeto artístico no ensayadas hasta entonces, la ruptura no sólo con el fondo, sino con la forma de las obras es tal vez uno de los aspectos más inconfundibles de la vanguardia, al respecto Bürger destaca que “Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa”³¹, la fractura es definitiva en cuanto se desvirtúa el arte como institución, su estrecho canon de procedimientos y limitantes estilísticas, liberando el proceso creativo y poniéndolo a disposición de la totalidad de los medios artísticos existentes, de cualquier época, de cualquier tiempo.

2.3 Estética vanguardista: categoría de obra de arte y recepción

Ligado a la anteriormente dicho, la obra de arte –categoría concebida como unidad de generalidades y particularidades, cuya realización varía de acuerdo a la época y que, según Bürger, no desapareció con las vanguardias, sino que siguió vigente y aún en la actualidad– se vuelve inorgánica, es decir, se pierde la conexión de la parte con el todo, por lo mismo, requiere de un intermediario, en este caso el receptor, que actúe como constructor de

²⁹ Ver notas 12 y 13 del capítulo introductorio.

³⁰ Federico Shopf, Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile, Santiago, LOM Ediciones, 1986, pág. 13 y 14.

³¹ Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, op.cit., pág. 54.

sentido de la misma. En otras palabras, la obra de arte tradicional o simbólica, que presenta una perfecta conjunción entre los elementos que la componen y cuya coherencia interna permite acceder sin dificultad a sus significados, se ve desplazada y negada por la obra vanguardista o alegórica³² en cuanto se vuelve fragmentaria e inconexa, como un reflejo del desmoronamiento interior del ser humano sin fundamento.

Uno de los principios esenciales de la obra inorgánica fue el montaje, adoptado por prácticamente todos los movimientos de vanguardia europeos e hispanoamericanos, a través de diversos procedimientos técnicos: collage y fotomontaje en el área de las artes plásticas; en la narrativa el montaje tomó la forma de la polifonía³³ expresada a través de recursos como el estilo indirecto libre, la corriente de conciencia o monólogo interior con su libre asociación de ideas, además destacan la yuxtaposición de planos temporales y/o espaciales; igualmente en poesía se experimenta con la más variada gama de recursos que coexisten sin lógica alguna o aparente dentro de la composición, el poeta vanguardista: “recoge todos los materiales que le parecen adecuados: materiales de segunda mano, recortes de periódicos, frases de textos científicos, de crónicas, de conversaciones de café, basuras lingüísticas (como las bravatas e insultos, ruidos, dichos populares, chistes políticos o chistes de color subido y también instrumentos de su propia confección: neologismos, secuencias sonoras (como en los poemas de Kurt Schwitters y Nicolás Guillén), imágenes creadas, sinestesias (en que se extreman las mezclas), paradojas antítesis, ausencia de puntuación, espacios en blanco (en que adelantó Mallarmé), etc.”³⁴; en último término, el montaje aplicado a las posibilidades técnicas de reproducción, a través del encadenamiento de imágenes fotográficas, originó tal vez la más revolucionaria de las expresiones artísticas: el cine.

Lo anterior exigió un cambio en la manera de recepcionar los productos que surgieron desde esta radical reformulación, el lector-espectador se vio obligado a replantear su relación con la literatura y el arte; frente al rostro ininteligible e insondable del constructo vanguardista, fue condición abandonar la pasividad y confianza usual con que eran acogidas las obras tradicionales, para asumir, por el contrario, un rol activo en cuanto artífice e intérprete de significados, a pesar de que el mejor de los esfuerzos no lograra disipar la incertidumbre de la tarea, pues la complejidad de la realidad configurada impedía aclarar lo enigmático de la representación, en efecto “La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación de sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de la obra. Tal negación de sentido produce un *Shock* en el receptor. Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores”³⁵. El efecto sorpresa o de shock con el que los vanguardistas buscaron escandalizar a la burguesía -cuyos alcances fueron potentes aunque efímeros- era tal

³² Peter Bürger se basa en la idea de alegoría de Walter Benjamin, desarrollada en El Origen del Drama Barroco Alemán, tesis de postdoctorado escrita durante la segunda mitad de los años veinte.

³³ Entendido desde la perspectiva Bajtiniana como nueva posibilidad de combinación de los discursos que se han opuesto a través del devenir histórico, no para ser integrados unitariamente en favor de uno u otro, sino para permitirles coexistir en armónica diversidad, mediante la hibridación de fuerzas centrípetas y centrífugas.

³⁴ Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, op.cit., pág. 19.

³⁵ *Ibidem*, pág. 146.

vez la manera más efectiva de remecer las conciencias inertes que se complacían con la frivolidad del arte impresionista o la trivialidad del naturalismo literario, que para el momento de la eclosión de las vanguardias, habían abandonado su función social, puesto que la realidad que mostraban estaba lejos del sentido de denuncia de las problemáticas sociales características del realismo.

De esta manera la vanguardia pretendía derribar el optimismo positivista que había desembocado en un materialismo vulgar y sin sentido, aspiraba a terminar con la reificación del arte burgués y la alienación de occidente. Unir el arte a la praxis vital, devolverle su función social, resultó, en todo caso, una tarea contradictoria, ya que en la medida que el arte vanguardista expandía sus límites hacia dimensiones inexploradas de la realidad se alejaba del quehacer social cotidiano concreto, su emancipación de la normativa establecida agudizó paradójicamente su status de autonomía³⁶, entonces la producción artística, el proceso escritural, se consolida como constructo independiente y soberano.

2.4 Alcances finales sobre vanguardia

La alteración que hace la vanguardia de la obra tradicional -refracción de un sujeto fragmentado (autor, narrador, personaje) y de experiencia discontinua- se intensifica cuando aspectos impensados intervienen en ella, en especial, en literatura: el culto a lo feo, inarmónico o disonante; el humor, la ironía y lo lúdico que destruyen la solemnidad de las composiciones, desacralizándolas, al punto de echar por tierra la arraigada idea de la inspiración divina y desublima la labor del escritor; la aparición de una conciencia metadiscursiva que atenta contra el efecto de realidad, provocando la incredulidad del lector. La escritura vanguardista adquiere un talante aventurero, se transforma en una empresa de descubrimiento que intenta refundar los cimientos y darle al oficio el semblante de lo nuevo, de lo venidero, de lo inexistente, en medio de una realidad relativa que no ofrece en absoluto las certezas de antaño.

2.5 Acercamiento a la noción de postmodernidad

Las aporías que supone la vanguardia, en tanto fenómeno consustancial de la cultura moderna, y que mantienen abierto hasta hoy el debate en torno a su naturaleza estilística, ética e ideológica, se repiten de igual modo cuando de postmodernidad se trata. El intrincado panorama cultural contemporáneo, que se inicia con los movimientos históricos de vanguardia, se perpetúa más allá de su propia vigencia y se agudiza en fractura, heterogeneidad y pluralidad discursiva dentro del sistema capitalista avanzado; la postmodernidad, en su doble dimensión estética y política, se yergue como el paradigma que perfila los destinos del acontecer mundial desde la lógica mercantilista del progreso

³⁶ Al respecto Peter Bürger señala: "En resumidas cuentas, los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo. De esta falsa superación dan fe la literatura de evasión y la estética de la mercancía". pág.109-110.

tecnológico, del avance informático, del poderío comunicacional de los mass medias y del arte como objeto de comercialización.

No obstante, este modelo cultural, sociopolítico en sentido general, está lejos de ser un conjunto cerrado, de características taxativas y concluyentes, por el contrario, si bien es la matriz dominante desde finales de los años 50 en adelante de acuerdo a Jean Francois Lyotard y Fredric Jameson³⁷, quizás lo que mejor lo define es su particular propensión a la pluralidad o la aceptación del más amplio espectro de saberes, metarrelatos, lenguajes o discursos que en la práctica coexisten; tanto la cultural oficial hegemónica como la marginada -minorías sociales, étnicas, etarias o sexuales- encuentran su lugar en el arte y la literatura postmoderna.

2.6 Enfoques y valoraciones de lo postmoderno

Esta indeterminación de lo postmoderno o las múltiples valoraciones que despierta como noción, ha quedado plasmada en una serie de teorías políticas-estéticas divergentes, que conviene exponer brevemente a la luz del acucioso análisis de Jameson sobre el tema³⁸. Él señala cuatro líneas de interpretación generales: la primera, concibe positivamente la postmodernidad como el origen de toda una nueva forma de pensar o ser en el mundo y es, esencialmente, antimoderna, este rechazo a los principios progresistas de la modernidad la hace reaccionaria (Tom Wolfe). La segunda posición es inversa a la anterior, aunque presenta una doble dimensión política: una lanza sus invectivas contra los embustes posmodernos, pretendiendo una especie de contrarrevolución conservadora, por tanto, reaccionaria (Hilton Kramer); la otra, toma un camino progresista al criticar categóricamente la función políticamente reaccionaria de la postmodernidad y redimir el sentido crítico y utópico del modernismo (Jürgen Habermas). En fin, resumiendo: “Ambas posturas – antimoderna/postmoderna y promoderna/antipostmoderna- se caracterizan por aceptar el nuevo término, lo que equivale a un acuerdo sobre la naturaleza fundamental de cierta ruptura decisiva entre los momentos moderno y postmoderno, sea cual sea la valoración que de ellos se haga”.³⁹

Si las posturas anteriores coinciden en aceptar la postmodernidad como un momento distintivo, escindido de la modernidad, las siguientes tienden a considerar lo postmoderno como continuidad: “lo “postmoderno” se convierte en poco más que la forma que reviste lo auténticamente moderno en nuestro período, y en una mera intensificación dialéctica del viejo impulso moderno hacia la innovación”⁴⁰. Se desprende, entonces, una tercera posición que apuntaría a establecer una prolongación del romanticismo (finales del siglo XVIII) hasta la actualidad, en que lo moderno y postmoderno se conciben nada más que como etapas orgánicas (Lyotard): “De esta manera, es posible ver las postmodernidades contemporáneas que nos rodean como la promesa del retorno y la reinvención, la reaparición triunfal, de un nuevo modernismo imbuido de todo su antiguo poder y vida

³⁷ Véase Jean Francois Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004 y Fredric Jameson *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

³⁸ En el capítulo “Teorías de lo postmoderno”, en *Teoría de la postmodernidad*, op. cit. pág.85 a 96.

³⁹ *Ibidem*, pág. 89.

⁴⁰ *Idem*. pág. 89

fresca.”⁴¹ Por último, la cuarta óptica postmoderna se plantea como apocalíptica en la medida que niega el valor de la modernidad al considerarla expresión alienada de la sociedad capitalista, pero, a su vez, considera lo postmoderno como una degradación de la cultura derivada de la ya desvirtuada modernidad (Manfredo Tafuri). Ambas visiones presentan ambigüedades en política, pues su anticapitalismo acaba por sentar las bases del aparato burocrático en que se sustenta el capitalismo tardío.

Frente a lo anteriormente expuesto, Jameson soslaya las apreciaciones panegiristas o decadentes y expone su tesis, más histórica que estilística, de que la condición postmoderna es un patrón cultural que propugna una posición política clara en tanto responde a la naturaleza ya no del capitalismo clásico –centrado en la producción industrial o la lucha de clases- sino del capitalismo tardío y sus nuevas prácticas socioeconómicas. La postmodernidad es la pauta cultural dominante del capitalismo avanzado, puesto que “la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema ha producido una modificación general de la cultura”⁴² De todas formas, la mirada neomarxista que Jameson hace de la postmodernidad implica un cierto pesimismo, una desmoralización del nuevo arte, pues éste es presentado como objeto de mercantilización por medio del cual el sistema capitalista intenta la manipulación de las masas como instrumento para perpetuar su poder. Si bien se coincide con esta posición, la diversidad de manifestaciones culturales que acarrea lo postmoderno, quizás como nunca antes se había observado en la historia del arte, amerita una cierta estimación, especialmente en lo que respecta a la amplia libertad creativa, a las ilimitadas posibilidades de representación del objeto artístico y al derecho de las minorías a perpetuar la potencia de su voz (discurso homosexual, feminista, indigenista), dentro del vasto horizonte cultural pluritemático y polidiscursivo.

Siguiendo las ideas de Jameson, la postmodernidad implica una drástica fractura con la estética e ideología del movimiento modernista (vanguardista) norteamericano, pues éste ya no tiene nada nuevo que ofrecer y se ha agotado en sí mismo; dicho quiebre no es sólo cultural sino sociológico, producto del advenimiento de las sociedades postindustriales altamente tecnologizadas. Vanguardia y postmodernidad son dos fenómenos completamente distintos “en cuanto a su significación y a su función social, debido al lugar netamente diferente que ocupa el postmodernismo en el sistema económico del capitalismo avanzado y, lo que es más, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea”⁴³ No obstante, las discrepancias existentes, la multiplicidad postmoderna implica también una mixtura de formas modernas y postmodernas, sobre todo en lo que respecta a arte y literatura.

2.7 Propiedades de lo postmoderno

2.7.1 La postmodernidad y su distanciamiento de la vanguardia

Para comenzar, uno de los puntos disonantes lo constituye el auge del populismo estético, que se inicia con los novedosos constructos arquitectónicos al intentar estos una integración

⁴¹ Idem, pág. 90.

⁴² Idem, pág.93.

⁴³ Fredric Jameson, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1991,

real con el espacio urbano, desarticulando la posición modernista de romper con el contexto inmediato y marcar la distancia entre la monumentalidad artística y la cotidianeidad. Lo anterior se expande a todas las esferas del quehacer creativo, en tanto el arte comercial postmoderno abandona las formas laberínticas de la vanguardia y se torna medianamente comprensible y accesible al público; si el vanguardismo intentaba alejarse de cualquier forma de representación conocida, en su afán de encontrar otras experiencias estéticas, la conciencia postmoderna genera una aproximación a lo cotidiano, cuya consecuencia es “el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas (...) lo que fascina a los postmodernismos es precisamente todo este paisaje “degradado”, feísta, Kitsch, de series televisivas y cultura de Reader’s Digest, de la publicidad y los moteles, del “último pase” y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada “paraliteratura”, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a “citar” simplemente, como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia”.⁴⁴ Este vuelco traerá cambios en varios aspectos, sobre todo en lo que se refiere a la configuración de la obra de arte postmoderna, su recepción y la merma en la distancia crítica, eje primordial de la vanguardia.

Respecto a lo mismo, la cultura mercantil postmoderna abre camino a un nuevo tipo de superficialidad, las obras se vacían de contenido y emoción, los elementos que las integran responden a una organización azarosa y carente de sentido. La frivolidad también se observa en la función complaciente del arte y la literatura, puesto que brinda a las masas la satisfacción de sus anhelos más inmediatos; el arte postmoderno es sinónimo de ocio, diversión, irreflexividad (anestesia televisiva); lejos queda el impacto provocador de la vanguardia, atrás su función utópica como búsqueda de la autenticidad de la experiencia a través del arte. Sin embargo, simultáneamente, surgen discursos alternativos no comerciales, focos subversivos ligados a la difusión de la conciencia crítica, pero cuya incidencia no logra despertar al público de su letargo.

El “ocaso de los afectos”, o pérdida de afectividad que señala Jameson, se proyecta quizás como el aspecto más representativo del postmodernismo, al tornarse la imagen humana objeto de representación carente de profundidad, (“Marilyn Monroe” de Warhol); esta reificación no implica que los sentimientos desaparezcan, sino que adquieren otro talante, se vuelven impersonales. Así la intensidad de conceptos como angustia y alienación son inaplicables al mundo postmoderno: “Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación”⁴⁵. Lo anterior conduce hacia el fin del sujeto, entendido como mónada, su descentramiento o desvanecimiento de criterio único, da pie a una variedad de estilos literarios y a la multiplicidad de formas lingüísticas: “Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma”.⁴⁶

Un último punto importante antes de entrar en las propiedades de la obra y su recepción, es la vacua relación de la postmodernidad con la historia. Si la vanguardia significó una ruptura radical y una negación de los referentes del pasado inmediatamente

⁴⁴ Ibidem, pág. 12,13.

⁴⁵ Idem, pág.37.

⁴⁶ Idem, pág.43.

anterior, el ser postmoderno acusa una nostalgia del mismo, vertida en moda “retro”, que intenta sin éxito reapropiarse de lo perdido. La frenética carrera modernista hacia el futuro se detiene, pues “los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror”⁴⁷. Sin embargo, lo que se obtiene de este retorno son sólo las reliquias de un pasado en ruinas, una idea vaga y fraudulenta, un simulacro cuya expresión es el pastiche y su ensamblaje precario de formas, que evidencia la insustancialidad de la historia resultado del descrédito en que han caído los metarrelatos que la sustentaban. Se asiste, entonces, a la crisis de la historicidad; no hay historia sino “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado”⁴⁸, es decir, historicismo como decadencia.

2.7.2 Estética postmoderna: categoría de obra de arte y recepción

Respecto a los rasgos estilísticos de la obra de arte postmoderna, ésta se perfila como una representación discontinua, que apunta más a la difusión de sus límites que a su convergencia. Su falta de organicidad -herencia de las vanguardias, aunque de naturaleza distinta- deriva en composiciones híbridas que integran toda clase de materiales y recursos tecnológicos, asimismo ocurre con el empleo de neologismos, acentos y entonaciones, léxicos y significados, discursos provenientes del amplio espectro cultural, tanto de la élite como de la masa. No obstante, a diferencia de las vanguardias, y más allá de su azarosa organización -“ruptura de la cadena significativa” en términos jamesonianos-, las obras postmodernas siguen siendo, en su gran mayoría, inteligibles en tanto mantienen, en apariencia o a simple vista, la forma tradicional.

Respecto a la narrativa, Félix Martínez Bonati realiza esta reflexión: “La novela postmodernista, por su parte, ha tendido a reconstituir la forma tradicional de la narración, pero, en muchos casos, gracias a una modalidad abiertamente paródica, que subraya el carácter lúdico de la ficción, no rara vez mediante rupturas metaficcionales y otras formas de reflexividad”⁴⁹. De todas formas, la diversidad como eje constructivo de la postmodernidad acepta lo tridente, lo ignoto, lo contradictorio, no es de extrañar los cambios bruscos de estilo ni las inflexiones o giros en la narración, tampoco la acción lentificada o súperveloz que el relato puede adoptar, menos la extrañeza de las imágenes. La novela postmoderna suprime el contexto en tanto depositario de información certera y objetiva, así como la minuciosidad descriptiva al estilo del realismo, borra el límite de las identidades para adentrarse en el soberano campo de la ultracomposición. En rigor, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de utopías, contrautopía, deformación, desintegración, fragmentación del sujeto, desconstrucción del lenguaje, dispersión, caben dentro del vasto y desperfilado horizonte de la cultura globalizada postmoderna pues “la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación”⁵⁰.

De todas formas, las producciones postmodernas deben lidiar con el problema de la representación, como consecuencia del desarrollo desbordante de la tecnología y sus intrincadas redes cibernéticas comunicacionales, pues se está frente “maquinas de

⁴⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pág.213.

⁴⁸ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op. cit., pág.45.

⁴⁹ Félix Martínez Bonati, “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo”, en: *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria, Santiago, 2004, pág. 30.

⁵⁰ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op.cit, pág.73.

reproducción más que de producción, y presentan a nuestra capacidad de representación estética exigencias diferentes de la idolatría, más o menos mimética, de las esculturas de fuerza y velocidad que acompañó a las viejas máquinas de la época futurista⁵¹ El intento imposible de articular artísticamente siquiera una parcialidad de la multiplicidad de saberes del sistema informático virtual, su poderío y control, es la tentativa frustrada de la representación del sistema capitalista multinacional total y absolutamente, esta idea responde a uno de los supuestos más relevantes de Jameson acerca de la postmodernidad.

Como se puede apreciar entonces, la recepción es, sin duda, otro punto distintivo entre vanguardia y postmodernidad. A lo anterior se puede sumar la conducta de la burguesía frente a la obra de arte, ésta es radicalmente opuesta en tanto no existe el rechazo rotundo y categórico que antaño suscitaban las excéntricas creaciones vanguardistas, muy por el contrario, el arte comercial postmoderno es estimado y bien recibido, transformándose en signo de estatus para sus consumidores; sus rasgos ofensivos, por lo general, no escandalizan a nadie y son parte de su esencia freak; lo raro, insólito, frívolo, esperpéntico, son aceptados como “normales” producto del: “resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta”.⁵² El estatus de novedad, originalidad e independencia que adquieren las nuevas obras, responden no tanto a una búsqueda de formas de expresividad artística inexploradas, sino a la necesidad de crear un producto atractivo y lucrativo que lo transformen en objeto de comercialización: el arte se torna mercancía.

2.8 Alcances finales sobre postmodernidad

La postmodernidad encierra la convicción del sentido de final, de conclusión de las cosas, impide pensar en el futuro como una posibilidad alentadora pues lo venidero es oscuridad, casi no hay opción para la reinención social: es el fin de las utopías modernistas. La incredulidad en los metarrelatos⁵³ (tecnología, ciencia, religión) -condición postmoderna en esencia, expresada en la deslegitimación de los saberes que cimentaron ideológicamente la cultura- abre paso al desencanto, al desánimo, a la pérdida de fe, aspectos que la literatura de las últimas décadas ha sabido plasmar bien, incluso anticipadamente, como ocurre con Sátiro o el poder de las palabras, novela que cierra el ciclo narrativo huidobriano.

Capitalismo avanzado, mercantilización, populismo, fetichismo, cosificación, superficialidad, dispersión, heterogeneidad, fragmentación, contradicción, era del vacío, marginalidad discursiva, descrédito de la historia, decadencia, desencanto, ausencia de proyectos colectivos, crisis de la existencia, inseguridad ontológica, autorreferencialidad, reciclaje, extrañeza apocalíptica, identificación integradora, crisis del sujeto, feísmo, hedonismo, eclecticismo, pastiche, juegos de lenguaje, etc., perfilan, aunque difusamente, lo postmoderno, en tanto pauta sociocultural dominante que rige los inciertos destinos de la humanidad, del arte y la literatura, por lo menos, desde los últimos sesenta años.

⁵¹ Ibidem, pág.83.

⁵² Idem, pág. 17.

⁵³ Jean Francois Lyotard, La condición postmoderna, op.cit. pág.10.

Capítulo 3. El creacionismo y la formulación del pensamiento estético huidobriano

3.1 Preámbulo

En pos de un estudio investigativo serio y metódico, que permita traslucir los principios estéticos y la concepción artística que opera en la construcción del universo ficticio de las novelas a examinar, es que surge y cobra sentido este apartado. Su finalidad es más bien pragmática y en ningún caso pretende ser un intento por abordar en profundidad el complejo entramado de principios literarios y filosóficos que una estética como la creacionista conlleva, así como tampoco ambiciona ser una vía de exposición o indagación de las diversas interpretaciones, perspectivas o incluso polémicas que ella ha generado, pues dicha pretensión merecería un estudio aparte o una investigación por sí sola.

Claro está que lo que interesa es establecer un conjunto de rasgos propios y característicos del creacionismo, una serie de aspectos predominantes y definitorios, inherentes al acto escritural según como lo concibe Huidobro, que signifiquen una presencia constante en su obra, específicamente en sus novelas, en las que se procurará probar su existencia.

Sin embargo, al abordar esta tarea obligadamente se debe reparar en la dificultad de definir qué es lo creacionista y cuáles son las diferencias que esta escuela establece con los movimientos de vanguardia restantes que eclosionan durante las primeras décadas del siglo XX. Por ello será necesario referirse a las corrientes literarias con las que el creacionismo mantuvo vínculos claros e innegablemente estrechos (es el caso del cubismo), además de otras, que a pesar de sus influjos, Huidobro rechazó tajantemente (futurismo, surrealismo), sin olvidar, por último, el aporte que movimientos antecesores (modernismo y simbolismo) pudieron haber tenido en la conformación de esta teoría estética o el alcance del pensamiento emersoniano y de las ideas científicas.

3.2 Origen del creacionismo

Para comenzar, las primeras inquietudes que asaltan y que son importantes de dilucidar son las que dicen relación con el origen, la peculiaridad y el quiebre radical que supuestamente una estética como el creacionismo mantendría con la tradición literaria anterior. Si se remite a la crítica, las posturas son variadas y disímiles; por un lado, los defensores de Huidobro intentan atribuirle la total exclusividad en la innovación de sus postulados; por otro, sus detractores le restan cualquier importancia, colocando al escritor en la posición de un simple emulador de las nacientes tendencias literarias europeas. Sin embargo, las posturas anteriores, en cuanto posiciones extremas, carecen de validez puesto que se alejan de la

veracidad del problema y eluden considerar los planteamientos iniciales en los que se funda el propio escritor en cuestión para entender o explicar el surgimiento de su concepción poética; por ello, resulta fundamental releer sus textos teóricos, manifiestos y entrevistas, ya que ahí es posible encontrar las respuestas a estas interrogantes, echando por tierra juicios infundados producto de pasiones antojadizas provocadas por la figura –polémica y controvertida- más que por la obra.

Si bien Huidobro reclama la paternidad del creacionismo, justamente como respuesta a aquellos que le niegan arbitrariamente todo mérito como precursor de una nueva estética (lo que se explicará más adelante) reconoce que la plena originalidad de sus planteamientos no es tal y entiende que el concepto poético que encierran encuentra su origen en un proceso natural de transformación que afecta al pensamiento entero de la humanidad durante el transcurso de la historia, pues existe un cambio inherente en el modo concebir la vida durante los distintos estadios de la evolución del hombre, por tanto, en la manera de comprender el arte y la literatura.

En una temprana entrevista concedida en 1919, frente a la pregunta sobre los orígenes del creacionismo, Huidobro expone su posición: “Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en frases de Rimbaud y Mallarmé y en casi todos los grandes poetas de épocas anteriores. Yo considero que el creacionismo no significa una revolución tan radical como han creído los críticos en el primer momento, sino la continuación de la evolución lógica de la poesía”⁵⁴. En otras palabras, Huidobro no concibe sus ideas estéticas como un constructo independiente, atribuible únicamente a su genialidad como pudiera suponerse o como muchos quisieran pensar para bien o mal, sino como una consecuencia del devenir histórico, como parte integrante de un proceso escritural mayor, y admite que sus antecedentes se encuentran no sólo en una escuela literaria en particular, sino en todos aquellos grandes escritores que han aportado con su inventiva a reformar los distintos paradigmas culturales.

En “La creación pura” -que en realidad corresponde a una conferencia dictada en diciembre de 1921, en el Ateneo de Madrid y, que por razones que se desconocen, no fue incorporada en la primera publicación de los Manifiestos de 1925- Huidobro intenta abordar los problemas estéticos en boga y explicar el surgimiento del arte contemporáneo como consecuencia de la evolución del pensamiento humano, por medio de la plena lucidez de su intelecto, con el fin de “aproximarnos cada vez más a la filosofía científica” (I, 656). Además, este texto resulta fundamental para entender la estética creacionista en cuanto constituye quizás el intento más serio por reunir y sistematizar los postulados que Huidobro fue desarrollando desde 1912 a la fecha, a través de diferentes artículos, escritos o conferencias, desde una perspectiva ampliamente racional, y cuyo estilo difiere del lenguaje poético, lúdico o irónico que caracteriza al resto de sus manifiestos; queda en evidencia, pues, su intención de teorizar, confirmada por el subtítulo “Ensayo de estética” que el propio autor agrega.

En su afán científicista, esquemáticamente organiza la historia del arte en tres etapas⁵⁵, cada una de ellas si bien no concuerda con el concepto de arte por el que aboga Huidobro,

⁵⁴ Ángel Cruchaga, “Conversando con Vicente Huidobro, (1919”, en: René de Costa, Vicente Huidobro y el Creacionismo, Madrid, Taurus Editores, 1975, pág. 62.

⁵⁵ En primer lugar, está el “arte reproductivo” (inferior al medio), entendido como aquel que reproduce la naturaleza y en el que hay un predominio de la razón, pues lo que importa es buscar a través de ella explicaciones básicas a problemas o fenómenos existentes, a este grupo corresponden las primeras manifestaciones culturales del arte como el egipcio, chino o griego, aunque también el renacentista, clásico, romántico, etc. En segundo término, le sigue “el arte de adaptación” (en armonía con el medio), en

se va acercando paulatinamente a lo que el “siglo” exige al artista. Del último estadio evolutivo del arte nacerá una estética eminentemente creativa, cuya verdad superará la realidad preexistente y establecerá la diferencia fundamental entre “verdad del arte” y “verdad de la vida”: “La época que comienza será eminentemente creativa. El hombre sacude su yugo, se rebela contra la Naturaleza como antaño se rebelara Lucifer contra Dios, a pesar de que esta rebelión sólo es aparente, pues *el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas” (I, 658-659).

Pues bien, se vislumbra con lo anteriormente expuesto que Huidobro concibe su teoría creacionista como el fruto de un proceso artístico-cultural en permanente evolución, como el desenlace lógico del pensamiento humano en una época crucial donde se define el porvenir del mundo y en el que el “poeta” está llamado a jugar un papel decisivo en los destinos de la humanidad. Sobre este punto las palabras de Cedomil Goic adquieren pertinencia: “La poesía y la pintura de entreguerra se caracterizan por la mayor conciencia que han cobrado poetas y pintores sobre diferentes aspectos de su entidad. (...) Este cobrar progresivo conciencia, que en tal circunstancias llega a su ápice, en cierto modo, ha sido una carrera de por lo menos medio siglo de extensión; podía fijarse su punto de partida en Baudelaire, o más bien en Edgar Allan Poe”.⁵⁶

Desde este punto de vista, se puede afirmar que el mérito de Huidobro no radica tanto en postular el rol activo del artista en cuanto a su función de creador de una realidad paralela y autónoma, construida sobre la base de leyes propias y libres del peso de la tradición, sino en su capacidad para advertir tempranamente las transformaciones de una época que exigía nuevas fórmulas de representación artística a través de las cuáles abarcar la multiplicidad de perspectivas y diversidad de realidades que demandaba el naciente paradigma cultural del siglo XX. Huidobro comprendió con una lucidez admirable que era necesaria la búsqueda de una nueva estética que abriera camino hacia la libre imaginación de la verdad poética usando como base el intelecto, para dotar a la escritura, al acto de creación, de un valor inusitado; por este propósito no dudo en enfrentarse a los convencionalismos de la época ni a las obligaciones de su clase, en Chile rompió con las escuelas literarias imperantes (modernista y mundonovista) y abrió camino a la renovación literaria nacional, española e hispanoamericana.

En efecto, el creacionismo marca un quiebre con la tradición literaria anterior, que se supone radical en cuanto ésta priva al artista de su libertad creadora, supeditándola a la imitación de la realidad circundante, anecdótica y limitando su potencial creativo con normas retóricas y estilísticas. Sin embargo, existe otra parte de la tradición, minoritaria en todo caso, con la que esta estética mantiene lazos y que engloba a los grandes escritores, a aquellos cuya genialidad ha contribuido a la evolución de la escala humana y en los que, como se vio anteriormente, el propio Huidobro reconoce su influencia (Rimbaud, Mallarmé, Darío). El creacionismo, por lo tanto, como parte de un proceso cultural superior, y desde

él la inteligencia limita su papel creador y la sensibilidad se coloca a la par de la inteligencia, es un arte memorístico y sin sentido, pues los artistas terminan creando maquinalmente, no hay claridad sobre las escuelas o tendencias que pertenecen a esta etapa. Por último, se encuentra el arte creativo (superior al medio), en el que la sensibilidad predomina sobre la inteligencia, lo que se traduce en una decadencia artística, pues para Huidobro la inteligencia es fundamental para el proceso creativo. Se desprende de lo anterior, por tanto, que la etapa siguiente de la evolución del arte deberá ser la del arte creativo aunque bajo la plena conciencia de las facultades intelectuales, es decir, la propuesta creacionista. En relación a este último punto, el siguiente verso de “Arte poética” de 1916 refuerza la idea: “el vigor verdadero reside en la cabeza”.

⁵⁶ Cedomil Goic, *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1960, pág.61.

una perspectiva diacrónica, mantiene una relación dialéctica con las distintas tendencias que lo integran, en términos bajtinianos, se producen diálogos de voces heterogéneas y discordantes que coexisten dentro de un conjunto global que es la cultura.

Lo que interesa a continuación, es observar cómo una vez que Huidobro es consciente de la necesidad de una nueva estética literaria, desde su mirada prematura de poeta, sus postulados van madurando hasta convertirse en una propuesta con límites más o menos definidos. Para reconstruir esta trayectoria resulta clave remitirse a “El Creacionismo”, manifiesto cuyo origen se remonta al año 1920 y que surge como producto de una polémica. El texto original es un artículo escrito para refutar las graves acusaciones de Reverdy -quien niega al poeta la paternidad del movimiento- emitidas durante una entrevista dada a Enrique Gómez Carrillo ese año;⁵⁷ por lo mismo, en su intento por demostrar lo contrario, Huidobro señala los hitos que indicarían que la gestación de su creacionismo es muy anterior al año 1916, es decir, que a su llegada a París él ya habría concebido su teoría estética. No obstante, será necesario completar este panorama con informaciones provenientes de otras fuentes, documentos o estudios críticos, que confirmen lo dicho por Huidobro o, en el caso contrario, dejen en evidencia las incógnitas aún no resueltas sobre el tema.

Huidobro señala que su “teoría estética general”, el creacionismo, se origina a partir de 1912, pues ya en un artículo publicado en la revista chilena “Musa joven” N° 5, habla de que *“El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de la creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición”*. (I, 672) En uno de sus primeros estudios sobre Huidobro, Cedomil Goic repara en el retorno del sentido original que éste le devuelve al vocablo “poesía”, señala que: “Huidobro ha comenzado por revalidar la significación etimológica de la palabra poesía en la idea que una voz de hace dos mil años iba a cobrar real y verdadera vigencia poética. (...) La palabra poesía viene del griego “poiesis”, del verbo *poieo*, que quiere decir “hacer”, “crear”, “producir”. Y ésta es la función primera y esencial del arte: crear, poner cosas en el Ser. Sentido en que Hoelderlin decía de la poesía:

*es la más inocente de las faenas*⁵⁸”. Se observa que desde un inicio, es la palabra poética la que contiene el potencial creador, no la literatura en su diversidad genérica; no obstante, se apreciará en el transcurso de esta investigación que la creación de una realidad artística nueva se realizará también en la novela.

Según Ana Pizarro, las primeras huellas del creacionismo se encuentran en un artículo de 1913, publicado en la revista “Azul” (dirigida por Huidobro) el 15 de noviembre y dirigido a Omer Emeth, crítico literario de “El Mercurio” de Santiago, al que se le reprocha su tozudez y afición por la imitación. Asimismo, la referencia a la “Madre Naturaleza” hace pensar en él como un antecedente directo del manifiesto “Non serviam”⁵⁹; lo curioso es que Ana Pizarro

⁵⁷ He aquí las palabras de Reverdy: “Ya sé, ya sé que en lengua española hay un movimiento cubista interesante... En el primer número de *Cosmópolis*, me dicen que un crítico influyente habla del chileno Huidobro como el creador del movimiento. ¿Es posible que tales cosas se escriban tan cerca de París? Ese joven Huidobro, muy influenciado, tuvo la debilidad, por no emplear otra palabra, de recurrir a la triste superchería de publicar un libro poniéndole una fecha muy anterior, antedatándolo en suma, para hacer creer que lejos de ser él quien imitaba, los demás lo habían imitado a él... Es un muchacho sin importancia, en la literatura francesa... No sé si en Valparaíso o en Caracas... Pero, en fin, lo que usted quiere es que le explique nuestra estética, y no que le hable de falsos apóstoles”. Enrique Gómez Carrillo, “El cubismo y su estética”, en René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, op.cit., pág. 125-126.

⁵⁸ Cedomil Goic, *La poesía de Vicente Huidobro*, op.cit., pág. 64.

⁵⁹ Se recoge la cita directa, tal y como la autora la coloca en su libro: “Digamos, señor Omer, ¿dónde bebieron los clásicos? Creemos que en la gran Madre Naturaleza. Siendo así, el señor Omer debió aconsejar esto y, no lo otro, que es como decir: los señores clásicos, ellos sí tenían la facultad para crear, pero ahora esa facultad no existe, en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos,

no hace ningún tipo de mención a la reseña de la revista “Musa Joven” a la que hace alusión Huidobro.

Prosigue el poeta señalando en “El Creacionismo” que semejantes declaraciones a las emitidas en 1912, las dio en una entrevista para la revista “Ideales”, en 1913 ó 1914, pero no hay precisión en los datos. La idea de la creación se encuentra igualmente en sus libros *Pasando y pasando*, aparecido en diciembre de 1913, y *Adán*, escrito en 1914 y publicado en 1916, cuyo prefacio encierra palabras de gran admiración hacia Emerson, en quien reconoce el germen de la poesía venidera. Sin embargo, Huidobro indica como punto crucial de esta incipiente trayectoria una conferencia dictada en 1916: “Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó de creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear”. (I, 673)

Resulta extraño que en este recorrido, Huidobro no haya considerado su manifiesto “Non serviam”, leído en el Ateneo de Santiago en 1914, ya que a pesar de su brevedad y cierto tono lúdico y gracioso, encierra algunas de las ideas fundamentales que serán desarrolladas posteriormente en su teoría creacionista, entre ellas, la rebelión del artista ante las imposiciones del medio: “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”; también su dominio sobre la naturaleza y la intención de tomar de ella lo que pueda ser útil para el acto de creación propio y autónomo: “No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (I, 653); y principalmente, la crítica a la idea del arte como mimesis. Tampoco Huidobro hace mención de su “Non serviam” en “La creación pura”, que debiera considerarse como su antecedente obligado por la similitud de los planteamientos, sobre todo en lo que respecta la relación del poeta creador frente a la naturaleza.

Ahora bien, llegado a este punto, es en 1916, específicamente con la publicación de *El espejo de agua* -cuyas dudas de una supuesta antedatación han sido disipadas en un breve artículo de René de Costa⁶⁰- que las ideas creacionistas huidobrianas comienzan a encontrar una realización en su obra. Como es sabido, el poema “Arte poética” funciona como una declaración de principios del creacionismo: “Cuanto miren los ojos creado sea / Y el alma del oyente quede temblando / Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; el adjetivo cuando no da vida, mata” (I, 255); según Goic: “En esta breve Arte poética, está condensado todo el desarrollo futuro de la teoría y hay en los poemas reunidos el eco exacto de lo que en teoría se persigue”⁶¹. Lo más decisivo, es la consolidación de la imagen del poeta como “un pequeño Dios”, un creador cuyo potencial es ilimitado, porque para Huidobro el poeta: “crea fuera del mundo que existe el que debiera existir (...) hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio” (I, 654-655). Si bien la aplicación de los preceptos creacionistas es aún

sean ustedes espejos, que devuelvan las figuras, sean reflectores, hagan el papel de los fonógrafos y de las cacatúas y no crean nada, como lo hicieron ellos”. Ana Pizarro, *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Concepción, Universidad de Concepción, 1971, pág. 21.

⁶⁰ El artículo se titula “Sobre *El espejo de agua*”, en René de Costa, *En pos de Vicente Huidobro*, Santiago, Editorial Universitaria, 1978.

⁶¹ Cedomil Goic, *La poesía de Vicente Huidobro*, op.cit., pág. 70.

incipiente, la crítica concuerda con que se está frente al comienzo de una nueva propuesta poética.

El convencimiento teórico de una estética que aspire a la invención de un “poema creado” en todas sus partes, como un hecho absolutamente nuevo, en el sentido de que “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización” (I, 674) se concreta finalmente en 1917 con *Horizonte carré* –publicación en francés, que incorpora poemas de *El espejo de agua* aunque modificados y en el que destacan estos versos iniciales: “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”-, de ahí en adelante la obra completa de Huidobro, no sólo la lírica, que encuentra su culminación en *Altazor*, será un intento por plasmar sus convicciones literarias, de las que nunca desistirá, como quedó expuesto en la introducción.

3.3 Fuentes literarias y filosóficas

Otro punto medular para el entendimiento del creacionismo dice relación con sus fuentes. Las ansias de conocimiento y el afán de actualidad hicieron de Huidobro un ser profundamente interesado y al tanto de las nacientes teorías de su época, su inclinación por las ciencias ocultas, por la historia natural o por la filosofía, denotan su legítimo compromiso con las transformaciones de su tiempo. En este sentido, los supuestos científicos emergentes y los planteamientos del norteamericano Ralph Waldo Emerson, signan su pensamiento, como queda puntualizado en su libro *Adán*, las advertencias de su prólogo así lo registran: “Mi Adán no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende de la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración” (I, 223). Igualmente, se mencionó cómo en su ensayo de estética, “La creación pura”, Huidobro intenta una demostración científica de su teoría creacionista, incluso esquematizando el proceso que se requiere para generar un “poema creado” como un hecho nuevo e independiente de la realidad externa. La superioridad que el poeta le otorga al intelecto y a la razón, que se traduce en espíritu científico, explica su cercanía con el cubismo y el rechazo al “automatismo psíquico surrealista”.

Referente a Emerson y su obra –a la que, según Camurati⁶², Huidobro accedió por medio de traducciones, probablemente en francés, pues para 1916 no existían versiones al español aunque sí al idioma galo- la influencia es clara y reconocida por el propio poeta: “A Emerson debo el haber despertado a otro mundo de belleza, por eso mi espíritu lo ama tanto. Por todo el bien que me ha hecho es que, cuando pienso en él, mis ojos se humedecen de ternura y a él va todo el agradecimiento de mi corazón”. (I, 226) De él toma principalmente las ideas expresadas en su ensayo “El poeta”, entre ellas, el concepto de poeta como un “hacedor del lenguaje”, un divulgador de novedades, que expresa lo que nadie ha dicho aún; y también la certeza de que el poeta debe aprender de la naturaleza su método de creación, para a través de él crear algo original, nótese la similitud que existe entre ese planteamiento y el de Huidobro en “La creación pura” :“El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos”. (I, 659)

⁶² Mireya Camurati, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.

Las fuentes literarias son variadas, por lo mismo se hará hincapié sólo en aquellas que contribuyen, de manera más significativa, a la conformación de la teoría creacionista. Ya se mencionó como las figuras de Baudelaire, Rimbaud y Darío son determinantes para Huidobro, si bien él romperá con los movimientos que representan, no desestimaré nunca su trascendencia como portadores de la palabra innovadora y de la renovación poética. Al respecto Camurati señala: “Huidobro aprenderá en modernistas y simbolistas el culto por la literatura, la satisfacción de ser un hombre de letras, la certeza en el poder del arte para actuar sobre la realidad.”⁶³

En concordancia con la actitud iconoclasta y transgresora característica de la vanguardia, Huidobro criticará duramente a gran parte de las escuelas literarias emergentes en los albores del siglo, lo que más molesta al escritor es el rótulo de novedad que éstas exhiben, según él, sin verdadera razón. Esto es lo que sucede con el futurismo, en especial con su epígono, Marinetti, por ello señala: “Los futuristas pretenden haber aportado todos los materiales para el arte y la poesía que hacemos y que hacen en todas partes los poetas modernos. Esto es absolutamente falso; no es más que un sueño imperialista en frío. Ellos nada han aportado; salvo algo de ruido y mucha confusión. Un arte de nuevo aspecto, pero nada fundamentalmente nuevo. Un arte nuevo para las once mil vírgenes, pero no para quienes lo conocen algo.” (I, 684) Para Huidobro el futurismo sigue siendo parte del pasado, pues es una escuela cuyos preceptos poco se diferencian de las corrientes literarias inmediatamente anteriores y esto lo afirma ya en 1913, en su libro *Pasando y pasando*. De acuerdo al estudio de Camurati antes citado, el poeta llevado por su temperamento excéntrico y el celo de primogenitura, minimiza los alcances de este movimiento, considera las incorporaciones técnicas sólo desde una perspectiva ligera y emocional, y no desde un juicio crítico fundado en la objetividad, este criterio negativo persistirá como una constante a lo largo del tiempo. Por lo mismo, el problema pasaría más por una animadversión de Huidobro hacia el egocentrismo de Marinetti (defecto que el chileno también comparte) que por un motivo verdaderamente de fondo, quizás esto explicaría la valoración que hace del mallorquín Gabriel Alomar y del uruguayo Armando Vasseur, futuristas por cierto, en quienes curiosamente reconoce el valor de precursores del movimiento, sus legítimos iniciadores.

No obstante, más allá de estos constantes ataques, se logra vislumbrar entre estas escuelas, futurista y creacionista, algunos puntos en común, por mucho que le pese a Huidobro, particularmente en lo que se refiere a la actitud activa del artista frente a la contemplación pasiva y a su afán por encontrar una nueva forma de expresión artística. Asimismo, las obras del chileno incorporan algunas de las innovaciones o técnicas de creación utilizadas por los futuristas, entre ellas: el valor de la onomatopeya, el uso de los espacios en blanco, la utilización de mayúsculas para indicar ritmo, énfasis o poder de las imágenes, la revolución y libertad tipográfica, el concepto de dinamismo y velocidad que el maquinismo implica a través de la integración de automóviles, aeroplanos, trenes, paracaídas, cañones, etc. La supresión de la puntuación, que Huidobro sostiene como parte de la liberación creativa y que incorpora por vez primera en *Horizon carré*, también era practicada por el grupo de Marinetti, aunque esta técnica podría haber provenido de los cubistas.

Algo similar ocurre con el Surrealismo y André Bretón, a quién no duda en impugnar abiertamente. Pero a diferencia del Futurismo, lo que Huidobro rechaza no es la falta de novedad sino el papel secundario al que es relegado el poeta al rebajarlo a la calidad de “médium” a través del cual se manifiesta el inconsciente.

⁶³ Ibidem, pág. 77.

En “Manifiesto de manifiestos” -publicado en 1925 junto con otros textos teóricos bajo el nombre de Manifiestos, y a un año del “Primer Manifiesto Surrealista”- expresa en extenso sus reparos a los principios de esta escuela, en primer término no cree en la realización del “automatismo psíquico puro” propuesto por Bretón, pues la espontaneidad absoluta es imposible; y en segundo, la “inconsciencia creativa” se contrapone a la “superconciencia”, que, según él, debe ser el estado de creación poética por excelencia: “La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema” (I, 664). Por lo tanto, la práctica creadora de los surrealistas resulta anodina y coloca la labor del poeta al alcance de cualquier actividad ordinaria. Al respecto René de Costa señala: “Huidobro figuró entre los negadores y fue, acaso, el más enérgico. Para él, el automatismo era una práctica censurable porque aminoraba la función creadora del poeta. Punto central de su crítica es la antinomia entre lo voluntario y lo involuntario, entre la estética activa de la vanguardia y el papel pasivo que se confina al poeta surrealista”.⁶⁴

El análisis es amplio y varias son las disquisiciones a este respecto, pero lo importante es preguntarse por las influencias indirectas que este movimiento pudo haber ejercido en la obra huidobriana. Andrés Morales piensa que esto es probable⁶⁵, sobre todo en lo que se refiere a sus últimos libros, aunque él lo supone en el ámbito poético, esto se puede trasladar al terreno de las novelas si se considera las repercusiones que el surrealismo tuvo en Hispanoamérica, específicamente en la narrativa, esto explicaría la presencia de motivos como lo onírico y el enigma de los sueños en una novela como Sátiro o el poder de las palabras.

Contra Dadá Huidobro no dirigió sus dardos, parece haber mostrado un mesurado respeto y una constante admiración por su líder, Tristán Tzara, con quien compartió en diversas instancias (al igual que con Bretón). Si bien no existió jamás el ánimo de una propuesta estética seria de parte de los dadaístas, como lo afirma Mario De Micheli en su idea de “la negación dadaísta”⁶⁶, Huidobro considera que la acción de este grupo fue primordial para destruir los cánones establecidos en un trance puntual del desarrollo artístico-cultural. A pesar de lo anterior, no le dedica mayor atención a lo largo de sus elucubraciones teóricas, así señala en las pocas referencias que existen: “Los manifiestos dadaístas de Tzara fueron tan comentados a su hora que no vale la pena volver sobre ellos. Además, son mucho más surrealistas –al menos en su forma- que los manifiestos surrealistas. Aparecieron para hacer un papel absolutamente necesario y bienhechor en un momento determinado en que era preciso demoler y luego despejar el terreno”. (I, 661) En definitiva, lo que existe de Dadá en Huidobro se refleja tal vez más en el hombre que en la obra y está ligado a la desenfrenada libertad del individuo, a la excentricidad del artista, al espíritu rebelde, iconoclasta y subversivo frente a los modelos literarios imperante y, por último, al valor de la originalidad.

No obstante, el vínculo más evidente y definitorio para el creacionismo es el que el chileno establece con el cubismo, movimiento cuyos orígenes se remontan a los años 1906-1907, con *Les Femmes d'Alger* de Picasso. Para Huidobro, el grupo cubista -del que formó parte desde su llegada a París en 1916, participando activamente en revistas como “Nord-Sud” y “Sic”, junto a Apollinaire y Reverdy- es “el único que ha

⁶⁴ René de Costa, “Huidobro y el Surrealismo”, en: En pos de Huidobro, op. cit., pág. 66.

⁶⁵ Andrés Morales, Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro (Modernismo, Simbolismo y Cubismo), en “Revista Signos”, 1990, N°28, pág. 64.

⁶⁶ Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1966, Pág. 151.

tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo⁶⁷. Esta afirmación hecha en 1941, desde una significativa distancia temporal, da cuenta del nivel de convicción de su pensamiento a lo largo de la vida y de su actuar consecuente a pesar del paso de los años; y, en este sentido, atendiendo a la innegable cercanía que existe entre la escuela cubista y la creacionista, se comprende que esa convicción sea la del poeta como creador de mundos y no la de un mero reproductor de la naturaleza.

Camurati analiza el despliegue del movimiento cubista en profundidad y explicita el ligamen que éste establece con el chileno, por lo mismo recalca las dificultades que surgen en cuanto a diferenciar qué es lo específicamente creacionista y qué lo cubista en rigor: “La crítica ha apreciado las relaciones de Huidobro con el movimiento cubista de distinta manera. En los extremos, mientras algunos sostienen que la obra y la poética del chileno no son más que una de las formas en que se manifiesta el cubismo, otros insisten en que cuando Huidobro llega a Francia ya ha formulado e ilustrado las bases de su creacionismo. Como lo indica el título de este capítulo (“La conjunción cubista”), en él preferimos hablar de un momento de reunión, de coincidencia en inquietudes, aspiraciones y hallazgos que aquí se conjugan entre Huidobro y los cubistas, pero que en realidad son aplicables a toda la época y sus actores⁶⁸ En relación a lo mismo Morales sostiene: “pensamos en Huidobro (tanto su figura humana –tan discutida- como, principalmente su obra en verso y prosa), como un crisol donde se reúnen visiones de la literatura aparentemente opuestas y, ciertamente, alejadas en el tiempo y en sus concepciones estéticas⁶⁹. Es decir, desde ambas miradas críticas, la cercanía entre cubismo y creacionismo debe entenderse como un proceso lógico de consonancia de ideas, de fusión de conceptos, inherentes al nuevo paradigma y comunes a gran parte de la vanguardia, desde donde se intentará descubrir lo propiamente huidobriano.

Principios cubistas como la concepción intelectual de la realidad, la autonomía del poema “objeto” o “poema creado”, la exclusión de los elementos anecdóticos o descriptivos y la síntesis de ideas, están, sin duda, presentes en Huidobro. Sucede lo mismo en el caso de algunas técnicas o procedimientos de creación como la descomposición y recomposición de palabras, frases, etc., que originan juegos lingüísticos; la superposición de planos como el collage o la intercalación de fragmentos de la vida cotidiana; la visión aérea o desde lo alto, de origen futurista-cubista; el tratamiento del humor o la idea de lo absurdo; la abolición del valor semántico a través de la ruptura del significado referencial o denotativo de las palabras y la relación con lo musical por medio de la referencia a sonidos o instrumentos. El panorama teórico cubista es también confuso, pues sus mismos integrantes se veían influidos por ideas provenientes de distintos sectores, sin tener real claridad de ello, por lo mismo muchos de los procedimientos nombrados pueden estar vinculados a otras tendencias literarias.

A lo largo de este acápite, se ha intentado configurar la estética del creacionismo analizando fundamento, supuestos teóricos que lo sustentan y explicitando las fuentes de influencias que lo definen en mayor o menor grado. Sin embargo, llegado a este punto -y entendiendo que la teoría creacionista es parte del paradigma de la vanguardia con el que mantiene variadas similitudes- cabe preguntarse qué elementos, además de los ya expuestos, lo circunscriben al ámbito de exclusividad, es decir, si existe aquello

⁶⁷ Carlos Vattier, “Con Vicente Huidobro”, 1941, en René de Costa, *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, op. cit., pág. 91.

⁶⁸ Mireya Camurati, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, op.cit., 79.

⁶⁹ Andrés Morales, *Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro (Modernismo, Simbolismo y Cubismo)*, op.cit.,

propiamente creacionista. Quizás no exista una respuesta satisfactoria, Camurati cree que la peculiaridad está dada por el afán de Huidobro de no sólo hacer un poema soberano, inventado en todas sus partes, sino que por medio de él intentará reordenar el cosmos, recrear el universo entero⁷⁰, y es probable, pues en ocasiones, su anhelo de creación pareciera traspasar los límites mismos de sus libros, una lectura atenta así lo supone. Sumado a lo anterior, la responsabilidad y el rol descollante que Huidobro le otorga al oficio de poeta, a la “función del escritor”, para el desenvolvimiento de tiempos venideros y el valor insospechado con que impregna el “acto de la creación artística”, constituyen aspectos fundamentales en la conformación y demarcación del creacionismo.

En síntesis, se concluye este capítulo intentado algunas definiciones, más o menos cercanas, a la estética en cuestión. Creacionismo es creación de un hecho nuevo e independiente de la realidad externa a través del lenguaje poético, utilizando los principios constructivos de la naturaleza. Es afán de originalidad y novedad. Es estética antimimética en rechazo de la descripción y la anécdota. Es libertad creadora suprema. Es superconciencia e intelecto. Es dinamismo, velocidad, tecnología y modernización. Es búsqueda de un nuevo orden. Es la conjunción de la naturaleza con lo urbano. Es cataclismo cósmico. Y aunque el creacionismo no logró convertirse en un movimiento colectivo, en él confluyen inquietudes, temas y motivos que inspiraron, en gran medida, a todo el sistema expresivo de la vanguardia. Queda entonces por constatar y descubrir cómo operan estos principios en las novelas que sirven de objeto de estudio a esta investigación.

⁷⁰ Mireya Camurati, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, op.cit., 147.

Capítulo 4. Hacia una innovadora teoría de la novela

4.1 Lineamientos generales

Mijail Bajtin (1895-1975), teórico y pensador ruso, dedicó parte importante de su vida a la investigación de la literatura, por más de cincuenta años se consagró a los estudios de la obra literaria, específicamente de la novela, indagando en sus particularidades, posibilidades de interpretación y alcances en el amplio espectro de las ciencias humanas. Sin embargo, sus investigaciones derivaron no sólo en una original e inédita teoría de la novela, sino que le permitieron traspasar los límites netamente artísticos para entrar en un campo de conocimiento mucho más amplio: el lenguaje y su rol en el complejo entramado de las relaciones sociales, lo que lo llevó a concluir finalmente una teoría social del lenguaje, y más aún, una teoría de la cultura. Por lo mismo, acercarse a la obra de Bajtin resulta todo un desafío en cuanto es difícil aislar el objeto de estudio o desprenderlo del resto del universo compositivo del cual forma parte⁷¹, en este sentido los esfuerzos estarán enfocados en colocar a “la novela y sus peculiaridades” como columna estructural de esta sección, sin obviar sus vínculos con el resto del sistema bajtiniano.

No es necesario referirse a otras teorías para evidenciar la originalidad de los postulados de Bajtin, la forma en como ha concebido la novela la sitúa en el inicio de la transformación de los enfoques teóricos literarios modernos generando gran interés de la crítica⁷², la novela es el principio desestabilizador del quehacer escritural institucionalizado. El potencial inacabado de este género, cuyos límites son indefinidos, ha puesto en jaque todo un sistema y, más aún, ha redefinido los términos con los que eran entendidos los vínculos entre vida y arte, al proponerlos en una continua coexistencia dialogante, no

⁷¹ Los planteamientos bajtinianos presentan una gran coherencia a lo largo de su obra, y si bien su concepción de novela se puede encontrar en gran parte de sus trabajos, ésta se concentra principalmente en los siguientes artículos: “La palabra en la novela” (1934-1935), “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)” (1937-38), “De la prehistoria de la palabra en la novela” (1940), “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” (1941), todos compilados bajo el título de Problemas estéticos y literarios. Además otros ensayos relevantes son Problemas de la poética de Dostoievski, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais y Estética de la creación verbal, compilación publicada póstumamente.

⁷² En La postmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica (Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1991), Iris Zavala señala que es a partir de los años 60 en adelante cuando Bajtin y su círculo comienzan a ser difundidos gracias a las traducciones al inglés, italiano y francés que hacen distintos intelectuales, admirados por su obra. De esta forma, el conocimiento de sus teorías del lenguaje y de la cultura alcanzaron gran repercusión en las propuestas literarias de aquellos años, tanto en Europa occidental como en Norteamérica, luego habrían de influir también en el pensamiento latinoamericano. Los enfoques que se les ha dado han sido principalmente dos: aquel que desocializa su pensamiento crítico y filosófico, acercándolo al formalismo (contra el cual Bajtin se levanta abiertamente en el Método formal de Medvedev), encabezado por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov; y otro que destaca su perspectiva ideológica y la naturaleza social del lenguaje con el fin de replantear aspectos de la cultura y enriquecer el campo de la teoría crítica, posición que es justamente la que Zavala se propone resguardar y evidenciar en lo que a Bajtin se refiere. En menor medida, pero no por eso menos importante, se ha asociado a Bajtin con la filosofía neomarxista o el marxismo actual (incluso con el posmarxismo), lo que para la autora constituye una mirada coherente en cuanto considera el carácter social que Bajtin le atribuye al lenguaje y a la literatura.

unificadora, dentro de un sistema social. Lo anterior apunta directamente a la autonomía del arte, tan en boga en las décadas del veinte y treinta, en el sentido de que un arte autosuficiente carece de valor, no tiene finalidad en sí mismo, pues el arte sólo puede ser comprendido en su totalidad en la medida que es supuesto parte integrante de un sistema socio-cultural, que interactúa y refracta su potencial en los demás elementos del conjunto. Asimismo, es esta convicción la que lo lleva a rechazar tanto la escuela formalista como estructuralista y su afán por entender la palabra como entidad desligada de su entorno, como una estructura estática vista sólo desde una óptica sincrónica, es decir, analizada desde un momento determinado de su existencia histórica. Frente a la palabra neutral y fosilizada de la lingüística tradicional, Bajtin opone su palabra viva e inacabada que encuentra su mejor expresión en la “translingüística”⁷³; frente a la propuesta saussureana de la lengua como sistema abstracto, opone la riqueza del habla, considerándola el principal objeto de estudio del lenguaje, la que debe abordarse no como fenómeno concluido, sino en permanente mutación a través del tiempo, en otras palabras, desde un enfoque diacrónico.

Un fenómeno inacabado y en perpetua variación es también la novela para Bajtin, una concreción de su propia concepción materialista de la vida, aunque de fuerte contenido ético, la literatura tiene en sí una posición ética, que se relaciona con la necesidad de devolverle al arte su sentido vitalista, es decir, reestablecer la conexión perdida (como producto de una concepción mecanicista) entre la gama de infinitas verdades expresadas por acción de los propios sujetos hacia la vida y al interior de ellos mismos, se trata de recuperar “la unidad interior del sentido”⁷⁴; frente a la superficialidad del vínculo arte y vida, el hombre debe anteponer su responsabilidad, pues sólo mediante el acto responsable es posible recomponer el sentido perdido. Los alcances de esta postura ética superan el campo literario, se convierten en un paradigma alternativo al materialismo dialéctico marxista (falto de sentido ético) que Bajtin debió enfrentar a riesgo de su propia vida, del exilio y del silencio; éste fue su dialogador principal como expresión del discurso oficial, frente a él surgió la voz divergente del discurso alternativo bajtiniano.

4.2 La novela y sus derivados: novedad y novelización

¿Qué es la novela para Bajtin?, ¿cuál es su peculiaridad?, ¿qué condición la distingue de otros géneros literarios? En primer término, la novela para Bajtin es un fenómeno sociocultural, expresión de una poética histórica que marca distancia con el canon clásico aristotélico y que se funda sobre la plenitud vivencial de la palabra prosaica. Es herencia del carnaval medieval, expresión de la cultura y del habla cotidiana vulgar, no de la lengua instituida y aceptada oficialmente, propia de los géneros altos como la épica o la poesía.

⁷³ La translingüística aparece mencionada por primera vez en su libro sobre Dostoievski y es la denominación que Bajtin le da a su especial manera de entender la lingüística, al respecto menciona: “entiendo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras –todavía no encauzada en una disciplina determinada–, los cuales con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística” (“La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 253). Además, es importante mencionar que el término original que Bajtin utiliza es “metalingüística”, pero con el fin de evitar confusiones con el significado tradicional, se permite la incorporación del concepto ya mencionado, que, por lo demás, fue utilizado en la traducción francesa a cargo de Tzvetan Todorov.

⁷⁴ Mijail Bajtin, “Arte y responsabilidad”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p.p.11.

Desde esta óptica, la novela se convirtió en una fuerza desestabilizadora, una fuerza centrífuga que provocó la caída del orden del sistema literario anquilosado e inmutable, fundado en la idea de unidad y en la palabra monológica. Su gran potencial transgresor desmanteló las esferas de poder y permitió el ingreso ya no sólo de la lengua oficial, idealizada y estilizada, al universo literario, sino de las voces minoritarias, marginales, de los discursos de la calle, de la plaza, de la fiesta, de la vida.

La incorporación del plurilingüismo –formas de habla provenientes de partes diversas, que tienden a confundirse con la voz autoral o se bañan de sus matices- sumada a la acción liberadora de la risa y la parodia, le confirieron a la palabra novelesca su plasticidad: “En la prehistoria de la palabra novelística se puede observar la acción de muchos factores a menudo sumamente heterogéneos. (...) los más importantes fueron los siguientes: uno de ellos es la risa; el otro, el plurilingüismo. La risa organizó las más antiguas formas de representación del lenguaje, formas que inicialmente no fueron otra cosa que una *burla* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo y la interpretación recíproca de los lenguajes ligada a él, elevaron dichas formas a un nuevo nivel artístico-ideológico en el cual llegó a ser posible el género novelístico”⁷⁵. Por lo tanto, en la condición inacabada y moldeable, producto de la palabra heterogénea, la novela genera múltiples posibilidades de creación.

Lo anterior lleva a determinar que la peculiaridad de la novela radica en la imposibilidad de ser definida bajo términos claros y precisos, pues no es un todo finito, esta condición ha hecho de este género un objeto de difícil estudio para teóricos y críticos literarios. Las consecuencias de este problema se evidencian en la serie de postulados erróneos con los que se ha intentado explicar el fenómeno, desde una perspectiva tradicional, la novela ha sido entendida sólo como objeto de análisis abstracto o se ha estudiado parceladamente en su aspecto temático. La siguiente cita es clarificadora: “Como conjunto, la novela es un fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico. El investigador tropieza en ella con varias unidades estilísticas heterogéneas que subyacen a veces en planos lingüísticos diferentes y se subordinan a leyes estilísticas diferentes”.⁷⁶ En este sentido el aporte bajtiniano es inmenso, ya que ha construido una teoría de la novela cuyo potencial es estar en perpetuo desarrollo dentro del devenir histórico; del mismo modo ha contribuido a reorientar la somera opinión que los críticos tenían sobre ella, brindándole un lugar preponderante en los estudios literarios del siglo XX.

Por último, la condición que distingue a la novela de los demás géneros es su potencial liberador, ya que no sólo hace confluir una variedad de discursos en su interior, sino que también les permite manifestarse abiertamente, más allá de la posición del autor; las voces adquieren autonomía en la novela y se revelan frente al discurso autoritario establecido. De esta confluencia de voces se desprenden dos nociones fundamentales para entender el proceso comunicativo de la novela: dialogismo y polifonía, que serán abordadas más adelante.

Desde la perspectiva bajtiniana la “novedad” es otra noción crucial, que consiste en el conjunto de mecanismos históricos propios del discurso novelesco que caracterizan la novela y hacen de ella lo que es: un espacio donde acontece el dialogismo, marcado por una escritura carnalizada y antijerárquica, que rompe los discursos hegemónicos y busca modificar las tradicionales formas de entender el mundo a través de las nociones

⁷⁵ Mijail Bajtin, “De la prehistoria de la palabra en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, p.p. 480.

⁷⁶ Mijail Bajtin, “La palabra en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., p.p. 86.

cronotópicas de tiempo y espacio. La novedad no constituye una noción abstracta, sino que debe ser entendida dentro del devenir histórico del género novelesco; además, es importante agregar que esta noción está radicada en la novela moderna y se vincula fuertemente a la parodia y a su poder relativizador de verdades absolutas.

La “novelización”⁷⁷, por otro lado, constituye un proceso en que la novela ejerce una marcada influencia sobre otros géneros, especialmente en los periodos históricos en que se constituye como género principal (siglo XVIII en adelante): “En las épocas de predominio de la novela, todos los demás géneros se “nove-lizan” en mayor o menor grado: se noveliza el drama (por ejemplo, el drama de Ibsen, el de Hauptmann y todo el drama naturalista, el poema (por ejemplo, *Childe Harold* y especialmente *Don Juan*, de Byron) y hasta la lírica (un ejemplo vivo es la lírica de Heine)”⁷⁸, estos géneros modifican sus lenguajes convencionales a través de estilizaciones, aunque de índole paródica. Este proceso de novelización queda en evidencia en la renovación del lenguaje, de esta forma los géneros se liberan y se hacen más plásticos, incorporan el plurilingüismo extraliterario, el lenguaje se dialogiza, ingresa la ironía, la parodia, la risa, el humor, el contacto con lo actual y contemporáneo. De todas formas, se debe tener en cuenta que la novelización no es únicamente producto de la influencia de la novela, sino que también se origina gracias a las transformaciones radicales de la época moderna, por ello la novela es el género que expresa mejor los nuevos tiempos. Por último, el proceso de novelización es fundamental para comprender en su real magnitud los alcances de la novela en la literatura moderna: “La novela en muchos aspectos anticipó y anticipa el desarrollo de futuro de toda la literatura. Por eso, al llegar al predomnio, contribuye a la renovación de todos los demás géneros y los “contamina” con su devenir y su carácter inconcluso. Además, los arrastra imperiosamente a su órbita justamente porque ésta coincide con la dirección fundamental del desarrollo de toda la literatura. En esto radica la excepcional importancia de la novela como objeto de estudio para la teoría y para la historia de la literatura”.⁷⁹

4.3 Monología y dialogía: camino hacia una orquestación polifónica

Desde siempre, la literatura ha sido un contrapunto de dos fuerzas: centrípetas y centrífugas. En principio, el proceso de formación histórico de la novela estuvo orientado hacia los géneros oficiales y se vinculó a esa esfera verbal-ideológica; el intento por ordenar la diversidad de formas expresivas (hablas), propias de cada nación, derivó en la imposición de una lengua literaria común, única y oficialmente reconocida, conformando un núcleo ideológico estable, esta lengua hegemónica determinó las normas de la totalidad de los géneros poéticos sobre el curso de fuerzas centrípetas. Sin embargo, la existencia de una realidad simultánea en la que la pluralidad lingüística se terminaba por expresar de una u otra manera, provocó que, paralelamente a las fuerzas centrípetas, se desarrollaran las

⁷⁷ Esta noción es menciona y desarrollada ampliamente en el artículo “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” de 1941.

⁷⁸ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., p.p. 516.

⁷⁹ *Ibidem*, p.p. 517.

fuerzas centrífugas del lenguaje, es decir, que junto con el proceso de centralización y unificación verbal-ideológico se desenvuelve el de descentralización.

Por tanto, si los géneros poéticos (géneros altos, poética aristotélica) se dieron en la esfera de las fuerzas centrípetas, la novela y los géneros prosaicos (o bajos) se formaron históricamente en el curso de las fuerzas centrífugas. Las fiestas, las canciones callejeras, el habla de los bufones, no se rigieron por ningún centro lingüístico único y oficial. Esta diversidad de discursos de los géneros bajos no actuaba sólo frente a la lengua literaria canónica, sino que también se contraponía a ella, pues la parodiaba y polemizaba, fomentando el desenvolvimiento de la variedad lingüística dialogizada.

De esta contraposición se origina la propuesta bajtiniana de líneas estilísticas: monológica (dominante) y dialógica (emergente), planteamiento novedoso que se desprende de la típica organización de la historia literaria (corrientes, tendencias, movimientos). Desde la antigüedad clásica es posible hallar elementos propios de la novela a dos voces que integran formas del plurilingüismo dialogizado (diálogo socrático, sátira menipea), pertenecientes a los géneros serio-cómicos (el principio de todo), que luego influyeron en las novelas medievales y modernas (biográfica y de educación principalmente). Sin embargo, a estos elementos plurilingües se les despojó de todo valor artístico, siendo relegados a la marginalidad y excluidos de la línea monológica; ninguna manifestación plena de diversidad podía servir como fundamento para asentar los preceptos homogeneizantes de las cúpulas de poder, por ello se debió someter bajo el imperio monológico toda forma de manifestación que escapara a los límites trazados por la autoridad de la lengua literaria.

De todas formas, hay que aclarar que el plurilingüismo está presente en ambas líneas, la diferencia radica en su utilización. En la línea monológica, el plurilingüismo se notaba en la aceptación de géneros semiliterarios y cotidianos; sin embargo, la tendencia era a "literaturizarlos", es decir, a sustituir su vulgaridad por medio de una lengua homogénea refinada. En cambio, en la línea dialógica, la intención es otra, si se introducen géneros extraliterarios no es para refinarlos o disfrazarlos de un lenguaje culto dominante, sino para mostrarlos tal y como son, para introducir una lengua extraliteraria, ya que "la multiplicidad de lenguas de una época debe estar representada en la novela"⁸⁰, esto apunta a una de las máximas bajtinianas: la novela debe convertirse en un microcosmos del plurilingüismo.

La primera línea estilística (monológica dominante) está vinculada con la concepción ptolomeica, es decir, un universo absoluto, unitario y único que rige el orden de la vida y que llevado al plano de la literatura se manifiesta en una conciencia lingüística absoluta. Surge con la novela sofisticada de corte puramente monológico, ya que se presenta como una manifestación plena y acabada, que establece una sólida base compositiva, por lo mismo, representa mejor la naturaleza novelesca de aquella época. La novela barroca también forma parte, principalmente porque busca representar una imagen literaria estilizada y embellecida, hace uso de una retórica vacía y por la utilización únicamente dialogal del plurilingüismo. A pesar de lo anterior, la palabra de estas novelas sigue siendo diferente a la retórica y a la palabra poética.

Por otra parte, la línea estilística dialógica emergente⁸¹ está fundada en la concepción galileana y en el poder expansivo de las fuerzas centrífugas. Ésta no logró establecerse en la Antigüedad, pues sólo era la manifestación de algunas formas literarias aisladas

⁸⁰ Mijail Bajtin, "La palabra en la novela" en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., p.p. 255.

⁸¹ A ella pertenecen Rabelais, Cervantes, Goethe y Dostoievski, como novelistas destacados, además de los géneros menores y la novela de educación

que no tenían unidad definida; introduce el plurilingüismo social y permite a esta variedad de discursos dialogar abiertamente, con libertad y autonomía, rechazando la palabra autoral directa. En cuanto a los héroes, incluye al tonto, al bufón y al pícaro, figuras grotescas y carnalescas que provienen de la cultura popular y no del mundo inmemorial e idealizado de la épica; ellos dan matices a las obras, generando efectos variados y, en ocasiones, contradictorios: “La combinación de la incomprensión con la comprensión, de la tontería, la simpleza y la ingenuidad con la inteligencia, es un fenómeno muy difundido y profundamente típico de la prosa novelística. Se puede decir que el momento de la incomprensión y la simplonería específica (preconcebida) casi siempre determina en una u otro grado la prosa novelística de la segunda línea estilística”.⁸² Otro rasgo fundamental es una actitud fuertemente crítica hacia la palabra literaria, el espíritu autocrítico es representativo del género novelesco.

En consecuencia, es posible desprender de lo expuesto anteriormente, los dos tipos de discursos que rigen los destinos literarios: monologismo y dialogismo. El monologismo está centrado en la “mismidad”, es decir, en el encapsulamiento del yo, en un lenguaje personal que busca lo absoluto, importan las resonancias del propio sujeto; en el discurso monológico las intenciones del autor están presentes y se descubren en el habla de los personajes, estos carecen de autonomía para expresarse libremente. La palabra monológica es sincrónica y neutral, es estable y homogénea, prefiere la univocidad (una voz) y la monotonía (único tono), es propia del canon oficial, de la seriedad aristotélica y del poder de lo centrípeto.

El dialogismo es el discurso de la “otredad”, como manifestación de muchas conciencias diversas, apunta a fortificar la visión o punto de vista del otro, pone su atención en la mirada ajena, fomenta la pluralidad y la divergencia a través del plurilingüismo, es decir, diversidad de voces y discursos. La palabra dialógica se construye sobre la base de las fuerzas centrífugas, apunta a la descentralización y desestabilización del canon literario, a la destrucción del orden, de la unidad, del anquilosamiento del lenguaje. Por lo mismo, el dialogismo es el discurso de la palabra viva, que surge de la mano de la actualidad, en el curso diacrónico de la historia, es la palabra inconclusa y en permanente mutación, palabra prosaica que proviene de las fuentes de la cultura popular, es carnalesca, poliéstilística y heterófona. El dialogismo es el discurso del ideólogo, que expresa abiertamente sus pensamientos, y en donde la intención del autor es sólo una más dentro del universo polifónico de la obra; la novela moderna es dialogismo y polifonía.

Por último, se desprende la noción de polifonía⁸³. Originalmente la polifonía es un fenómeno estético musical, en que múltiples sonidos coexisten en armonía compositiva. Bajtin incorpora esta noción al universo literario, entendiéndolo como un discurso que permite la existencia de distintas voces discursivas y que supera las diferencias de las líneas monológica y dialógica. En otras palabras, la polifonía es la nueva posibilidad de combinación de los discursos que se han opuesto a través del devenir histórico, no para ser integrados unitariamente en favor de uno u otro, sino para hacerles coexistir en armónica diversidad, mediante la hibridación de fuerzas centrípetas y centrífugas.

⁸² Ibidem, p.p. 247.

⁸³ La novela polifónica por excelencia la constituye la obra de Dostoievski, al respecto Bajtin señala: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., p.p. 16.

4.4 El cronotopo y su incidencia en la novela

Bajtín comienza a construir la historia de la novela en base a la noción de cronotopo, entendida como “la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁸⁴. Sin embargo, el cronotopo no es sólo una unión espacio temporal abstracta, sino que a ello se le suma el papel trascendente de la valoración ideológica de las distintas esferas de la cultura, de ahí su estrecho vínculo con la “palabra viva” y su coherencia con la teoría, en cuanto arte y vida coexisten armónicamente al interior de la novela.

Esta categoría literaria permite indicar los núcleos centrales desde donde ir articulando las transformaciones históricas de la novela; es decir, se erigen como centros argumentales: “Ellos constituyen los centros organizadores de los principales hechos argumentales de la novela. En el cronotopo se anudan y desenlazan los nudos del argumento. Puede decirse incluso que les pertenece el más importante valor formador del argumento”⁸⁵, son ejes de concreción de la novela.

A través del cronotopo se puede hacer una relectura de la historia, pues se proponen otros centros desde donde reconstruirla. Lo que dejan de manifiesto los cronotopos es la noción de un mundo fragmentado, puesto que no hay integración entre tiempo y espacio. La literatura evidencia este quiebre, aunque por medio de ella es posible volver a rearticular y reconstruir la historia. Un ejemplo lo constituye el “cronotopo rabelaisiano”, su importancia radica que en él confluyen todos los cronotopos anteriores a su existencia: cronotopo de aventura; biográfico; folklórico; caballeresco; del tonto, el pícaro y el bufón. Rabelais, en su calidad de sujeto culto (médico) que apreciaba el potencial creativo de lo popular, integra en sus novelas los géneros altos y bajos, es decir, la coexistencia de todas las esferas de la vida: discurso monológico y dialógico, fuerzas centrípetas y centrífugas. La otra historia, construida sobre la base del cronotopo y su evolución, es la realización de la novela polifónica.

4.5 Estilo y estética de la novela

Para distinguir los rasgos estilísticos que constituyen la novela, será menester establecer una comparación con dos de los géneros monológicos por excelencia: épica y poesía, puesto que sólo así será posible apreciar la brecha insalvable que separa a la palabra dialógica novelesca de la tradición literaria.

Confrontando épica y novela, se pueden constatar cuatro puntos divergentes fundamentales. El primero dice relación con el tiempo. La épica se sustenta en un pasado inmemorial, heroico, incuestionable y sagrado; es la manifestación de un tiempo inaccesible que nada tiene que ver con lo contemporáneo o actual; su tono es absoluto, su forma acabada y fosilizada. La novela, por el contrario, entra en contacto con el presente inconcluso, no es un género muerto, inmóvil, pues tiende a lo inacabado, busca la representación objetiva del pasado y no su idealización; el presente en cambio constante se continua en el futuro: “Para la conciencia artístico-ideológica el tiempo y el mundo por

⁸⁴ Mijail Bajtín, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayo sobre poética histórica)” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., p.p. 269.

⁸⁵ *Ibidem*, p.p., 460.

primera vez se vuelven históricos: se revelan –aunque inicialmente todavía de una manera no clara y confusa- como devenir, como un movimiento continuo hacia el futuro real, como un proceso único, omniabarcador e inconcluso”.⁸⁶

La segunda diferencia está ligada a la tradición. El pasado épico se revela sólo como tradición nacional, la tradición sagrada es esencial a la epopeya al igual que el pasado absoluto, la tradición implica valoración y respeto, la tradición es objeto de representación a través de la palabra. En la novela la tradición sagrada no tiene interés argumental compositivo ni valor ideológico, ya que lo que importa abordar son las expresiones de la cultura popular, las tradiciones folklóricas marginales de los géneros bajos, estas son integradas, parodiadas y desarticuladas a través de lo grotesco, la risa y las fuerzas centrífugas, desacralizando todo orden.

El tercer punto se vincula con la idea de distancia épica. El pasado épico está acabado en su sentido real y valorativo, no es posible de reformular o reapreciar, por lo mismo la distancia épica es absoluta y esta condición le otorga a la epopeya su carácter excepcional, pues no es posible ningún acercamiento al presente; lo que se representa artísticamente en la epopeya no es la actualidad del presente, sino la grandeza del pasado, sólo puede ser representado aquello que es digno de ser recordado (toda la gran literatura se constituye sobre la base del pasado distante, lejano del presente). En cambio, la novela posee un carácter modernista indestructible, su punto de contacto con el presente es directo, no existe distancia entre novela y vida; el lector puede entrar por sí mismo a la obra, dando origen al fenómeno de la sustitución de la propia vida por la lectura; además, la novela se relaciona con géneros extraliterarios de la cotidianeidad (charlas religiosas, cartas, discurso jurídico, etc.), en este sentido, la novela al construirse en una zona de contacto con la actualidad supera las barreras literarias convirtiéndose en otro discurso: filosófico, prédica moral, etc.

La cuarta y última diferencia apunta a la posición del autor en la obra. En la epopeya la palabra del autor y la del héroe se encuentran en planos distintos, esto hace que el discurso se vuelva univocal y monológico; contrariamente en la novela se modifica la interrelación entre autor y mundo representado, pues la palabra del autor se encuentra en un mismo plano que la palabra del héroe y pueden dialogar; la nueva posición del autor constituye uno de los rasgos más característicos de la novela, ya que supera ampliamente la distancia épica jerárquica.

En cuanto a poesía y novela, las diferencias son bastantes, por lo mismo, sólo serán expuestas las primordiales; la palabra poética (entendida tradicionalmente) y la palabra prosaica de la novela se confrontan en aspectos diversos, resaltando el gran potencial creativo de esta última. Lo primero es que la palabra poética sólo se conoce a sí misma, su lenguaje y su contexto, cualquier palabra que se encuentre fuera de él es considerada como neutral, como palabra de nadie y halla resistencia de su objeto; por el contrario, la palabra viva prosaica establece una relación con su objeto, entre palabra y hablante existe un vínculo.

Segundo, la palabra poética es neutral y abstracta, pues no valora el poder creativo y transformador de la palabra ajena, está desligada de su entorno. En cambio, la palabra viva surge del diálogo social, del cual participa activamente, no puede dejar de relacionarse u obviar la inmensa variedad de diálogos vivos que surgen dentro de un medio socialmente determinado; así, la palabra conforma su estilo a través de su interacción con palabras ajenas y acentos diversos.

⁸⁶ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en Problemas literarios y estéticos, op. cit., p.p. 542.

Tercero, el poeta se centra sólo en el objeto, indaga en la riqueza del objeto mismo, en su naturaleza inefable, olvidándose de su historia verbal. El prosista, en vez de centrarse en la plenitud del objeto, apunta sus esfuerzos en la diversidad social que existe en el objeto mismo, se le revela la diversidad social en éste.

Cuarto, la palabra poética es monológica, univocal y monoestilística, el poeta le quita a las palabras las intenciones ajenas, si bien se pueden percibir una serie de contextos más o menos concretos, estos son de carácter semántico y abstracto. En cambio, la palabra prosaica es dialógica, bivocal y poliestilística; el prosista toma la diversidad lingüística de lo literario y extraliterario, y sobre esas diferencias construye su estilo, no desprende a las palabras de sus intenciones ajenas ni elimina la potencial diversidad sociolingüística presente en ellas.

Quinto, el oyente pasivo es inherente a la palabra poética, su comprensión es pasiva porque no encuentra nada nuevo en la palabra, sólo reproduce lo ya dicho y no logra salir de su propio contexto; en cambio, el oyente activo es característico de la palabra prosaica, ya que en ella las palabras ajenas se dan no en el objeto sino en el alma del oyente, como su fondo aperceptivo, lleno de réplicas, a este fondo aperceptivo está dirigida toda expresión, toda comprensión real es activa.

Sexto, si bien el dialogismo interno se encuentra en el amplio ámbito de la palabra, su uso artístico varía. En la palabra poética no se utiliza artísticamente, ya que la palabra es autosuficiente y no supone otras expresiones más allá de sus márgenes. En cambio, en la prosa artística, el dialogismo transforma la semántica de la palabra y su estructura sintáctica al penetrar en el interior de la concepción del objeto por la palabra y de su expresión.

Octavo, la palabra del género poético tradicional es autoritaria, conservadora y dogmática, ajena a la influencia de dialectos sociales y extraliterarios, se presenta como incuestionable y universal; por el contrario, el lenguaje prosaico permite la diversidad y la libertad expresiva.

Noveno, la palabra dialogizada a dos voces se puede encontrar en un sistema lingüístico cerrado u obra monológica, también en una conversación, discusión, diálogo individual; sin embargo estas podrán ser discordantes pero no plurilingües, pues un sistema cerrado no permite la incorporación de la diversidad lingüística. En la prosa, la dualidad no proviene de las contradicciones individuales, sino que toma su fuerza de la diversidad y pluralidad sociolingüística esencial, por lo mismo, el dialogismo de la palabra no puede ser agotada temáticamente, no está delimitada dentro de los parámetros del diálogo directo tradicional, es inagotable como fenómeno social, como palabra viva.

Décimo, tanto la palabra poética como la prosaica son ambiguas, la diferencia reside en que en la primera la dualidad o pluralidad de sentidos responde a una sola voz y a un solo sistema de acentos; en cambio, en la segunda la dualidad de voces es producto de la diversidad lingüística, de un sistema dialógico plurilingüe.

Undécimo, la pérdida de identidad del símbolo poético, producto de una voz ajena, destruye el campo poético y lo traslada al prosaico, por tanto, el problema central de la teoría poética lo constituye el símbolo; en cambio, el problema central de la teoría novelesca es la palabra a dos voces internamente dialogizada.

En definitiva, en el terreno de la poesía nace la idea de un lenguaje puramente poético, extrahistórico, fuera del uso vital, idealizado; en la palabra prosaica surge la convicción de la existencia viva e históricamente concreta de las lenguas: "Las voces sociales e históricas

que pueblan el lenguaje (...) se organizan en la novela en un sistema estilístico armonioso que expresa la posición ideológica diferenciada del autor en el plurilingüismo de su época”.⁸⁷

4.6 Cierre a modo de síntesis

La novela como “nueva naturaleza artística” ha logrado colocarse a ritmo con los nuevos tiempos, pues ha sabido encauzar el torbellino de expresividad y originalidad creativa de la modernidad, pero no para unificar la multiplicidad de ideas que de ahí provienen, sino para hacerlas coexistir en armonía dentro de su unidad compositiva. En fin, la novela es la concreción de una antigua aspiración: el derecho a voz y a la valoración de esa voz, más allá del orden o las jerarquías. Se mencionó cómo a través del cronotopo rabelesiano se lograba superar el quiebre entre espacio y tiempo (la ruptura entre la vida y su devenir histórico), es decir, la literatura, específicamente la novela, permite recomponer la “unidad interior de sentido” extraviada por la acción homogeneizante de las cúpulas totalizadoras de poder; su rol dentro del complejo entramado cultural es altamente significativo.

Se puede convenir, que la novela se erige como género literario emergente y principal de la modernidad (también de la postmodernidad en cuanto a pluralidad y heterogeneidad cultural se refiere, pero no en lo que respecta a la vinculación del arte con el entorno socio-histórico, que para Bajtin es fundamental⁸⁸), pues su palabra viva tiene la facultad de cambiar con los tiempos; la novelización de las formas genéricas tradicionales o nacientes lo confirma: poesía, teatro, crónica, se novelizan, todo apunta hacia la novela, es diversidad lingüística: “La novela no es simplemente un género entre géneros. Es el único género en formación entre géneros hace tiempo terminados y en parte ya muertos. Es el único género engendrado y nutrido por la nueva época de la historia mundial y por eso profundamente afín a ella, mientras que los otros géneros grandes fueron recibidos por ella por herencia en una forma acabada y sólo se adaptan –unos más y otros menos- a las nuevas condiciones de la existencia”.⁸⁹

⁸⁷ “La palabra en la novela” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit. p.p. 128-129.

⁸⁸ Justamente lo que cuestiona Zavala (en *La postmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*, op.cit.) es la reapropiación de ciertos conceptos bajtinianos que hacen algunos postestructuralistas angloamericanos y otras escuelas europeas, puesto que tienden a desocializar su pensamiento de la concepción política y filosófica, acercándolo a un idealismo humanista o espiritualista; es decir, que pretende presentar sus nociones desde la mirada eurocéntrica del posmarxismo, alejándolo de las verdaderas intenciones de bajtinianas.

⁸⁹ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., p.p. 514.

Capítulo 5. Mío Cid Campeador y la hazaña de la reescritura vanguardista

Acercamiento preliminar

Mío Cid Campeador, hazaña, es la primera⁹⁰ novela de Vicente Huidobro y fue publicada en Madrid por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones el año 1929. Su particular composición marca un giro en la narrativa chilena de la época, enmarcada en los esquemas mundonovistas y criollistas, que para la década del 20` aún no había logrado encontrar un sello identitario propio, acorde a los nuevos tiempos.

Este giro, apenas perceptible por esos años, está impulsado por una serie de innovaciones temáticas, estilísticas y semánticas, ligadas a la reformulación del papel del escritor-poeta y a la importancia la obra literaria, en especial la poética, que se condicen con la propuesta del creacionismo huidobriano, en tanto anhelo de reinvención y renovación de las categorías literarias (poéticas), en el sentido de búsqueda de nuevos parámetros de creación que permitan liberar el genio creativo y la lucidez del visionario que existe en el auténtico escritor.

Para lograr lo anterior, Huidobro revitaliza el valor de la palabra poética en su sentido primigenio como creadora de realidades inexistentes y es únicamente a través de la poesía que el poeta despliega toda su real capacidad creativa; no es de extrañar, entonces, que esta convicción lo llevase, en un principio, a considerar la novela, en su sentido tradicional, como un género poco atractivo y lejano a sus intereses. Sin embargo, su afán de búsqueda, la voluntad inaugural que lo mueve, lo inducen a revolucionar finalmente el campo de la narrativa. Los primeros intentos de esto se encuentran en su novela-film Cagliostro, cuya versión en español no verá la luz hasta 1934 y la hibridez del género será también la tónica de Mío Cid Campeador, hazaña, pues en ella confluirán distintos géneros, en especial la poesía.

Para entender, en consecuencia, cómo las categorías poéticas operan en esta obra narrativa, es primordial detenerse en un fragmento de la nota aclaratoria que Huidobro hace a la carta que dirige al actor de cine Douglas Fairbanks, y que sirve de prólogo a la novela. A él agradece por haberle inspirado la idea de escribir una “hazaña” sobre el Cid Campeador, aunque luego intente desmentirlo - en un magistral juego de ingenio- aludiendo a que esa idea ya la había concebido él desde mucho antes:

“Siendo la “Hazaña” un pretexto para acumular poesía, es natural que el autor busque las vidas extraordinarias que más se prestan a ello y que le ofrecen una maquinaria poética más fecunda, dejando de lado las pesadas y turbias psicologías de seudofilósofos. La “Hazaña” es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que

⁹⁰ Ver nota 1 de la introducción.

hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del poeta”.⁹¹

Entonces, ¿no implica esta Hazaña una alteración a la esencia misma de la novela tradicional chilena, en cuanto desestima aquello en lo que se sustenta: racionalidad y verosimilitud, pues nada más contrario a ello que la subjetividad de la verdad poética?, ¿no es acaso la “novela de un poeta” un dardo que hiere en profundidad los cimientos de la estética realista, al desestimar la realidad mimética descrita con exactitud científica?

La novela de un poeta implica de por sí la magia de la poesía, en ella lo sorprendente e inesperado juegan un papel destacado y le confieren a la narración su carácter innovador, por lo mismo, un poema para Huidobro: “sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, ni inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía”⁹² y la novela debe ser como ese poema que conmueve e impacta.

La narración, por tanto, hecha poema en *Mío Cid Campeador*, hazaña, está cargada de elementos que maravillan al lector, en tanto presenta un mundo donde el potencial creativo, originado a la luz del pleno intelecto, le confiere su impronta excepcional; esta obra se posiciona, entonces, como una de las novelas que inicia el proceso de renovación de la narrativa nacional, superando así el anquilosado y rígido naturalismo literario.

5.1 Argumento

Huidobro logra recrear la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, a través de un relato en apariencia tradicional⁹³, en cuanto que la lógica disposición de los acontecimientos permite al lector realizar una lectura relativamente fácil de aproximación al mundo narrado, aunque deba lidiar, de vez en cuando, con ciertas alteraciones estructurales. De esta manera se asiste a la totalidad de la existencia del Cid, desde la atmósfera cargada de energía que desencadena el milagro de su procreación, hasta la mitificación del héroe más allá de su muerte: el prodigio de la “victoria póstuma”. Se es testigo, en consecuencia, de la admirable consagración del caballero y de su glorificación, pero el efecto apoteósico que dicha narración produce en el lector sólo puede ser tal en la medida que dé cuenta, paso a paso, de la evolución del personaje: las pruebas (ritos de pasaje), su superación y los logros que su perfecta nobleza ha conquistado, lo convierten en el más insigne paladín de las raíces hispanas, desde esta perspectiva el ordenamiento lógico adquiere sentido; no obstante lo anterior, existe una serie de irrupciones en la verticalidad del relato debido a la incorporación de recursos vanguardistas que se ponen en juego en la composición de esta hazaña novelesca.

⁹¹ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador, hazaña*, en *Obras completas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1964, pág. 800. A continuación, todos los fragmentos de la novela serán extraídos de esta edición y estarán indicados únicamente con el número de página.

⁹² Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, en: *Obras completas*, ibidem, pág. 729.

⁹³ Según ideas de Félix Martínez Bonati, expresadas en su ensayo “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo” (en *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria, Santiago, 2004). *Mío Cid Campeador, hazaña* se insertaría dentro de una estética postmodernista, puesto que logra reconstruir la forma del relato tradicional, pero con una modalidad abiertamente paródica.

De todas formas, lo que le da un sello de renovación definitivo a esta novela es la ruptura con la realidad concreta, al incorporar la magia del mundo mítico y el misterio de un Cid legendario, idea que se refuerza mediante la narración-lírica, pues la poesía permite profundizar el significado simbólico que conlleva este relato del Campeador. Así el propio Huidobro decide distanciarse del personaje histórico, para enaltecer la figura mítica del romancero, recreada, reinventada, desde la autoridad que le confiere reconocerse “descendiente del Cid”; en consecuencia, la verdad histórica se relega a un segundo plano, para ensalzar la verdad del misterio poético y el poder metafórico de la palabra, desde donde renace el fundamento, electrizado por un impulso vital y regenerador.

5.3 Creacionismo y vanguardia en la Hazaña del Campeador

La impronta vanguardista traza los horizontes de *Mío Cid Campeador*, hazaña, y lo hace a través de la libertad creadora como supremo signo de rebelión frente a formas literarias anquilosadas, desvirtuadas o vacías de significación. La novela, portadora de la palabra viva y mutable, es quizás el género que mejor se adapta a la originalidad escritural de los nuevos tiempos, por ello no extraña en la hazaña huidobriana la diversidad genérica: el romancero, el cantar, la épica y la historia se conjungan con la leyenda y fantasía de una vida novelada, abundante en riqueza de imágenes líricas e incluso lo dramático hace su incorporación, tanto en la intensidad de los conflictos como en su lenguaje dialógico y acotacional. Dentro de las ilimitadas fronteras de la novela se advierten las voces más disímiles así como las formas más extraordinarias, pues “la novela no posee límites y, por ello, las novelas de Huidobro, desprecian y parodian las normas del género narrativo, entendido en su formulación tradicional, dentro del más depurado criterio de la vanguardia, que desde cualquier manifestación artística destruirá con gozo tanto la imagen tradicional del mundo como la mirada tradicional, mimética o perspectivista sobre el mismo mundo”.⁹⁴

De todos los rasgos constitutivos de la vanguardia y del creacionismo como singular expresión, la idea de la escritura como empresa de descubrimiento o como aventura creativa marca pauta y se aviene a la esencia del libro en cuestión, pues la hazaña del Campeador adquiere de manos de Huidobro el riesgo de lo inédito al emprender la reinención de la vida del héroe hispano por excelencia, Rodrigo Díaz de Vivar, personaje histórico y fiel vasallo de la corona española, por medio de la reformulación del género literario que le sirve de soporte; es decir, la osadía es doble en cuanto apunta a lo temático y a lo genérico. Se está, por lo tanto, frente a un acto de creación completo, en el que el escritor no sólo inventa la leyenda cidiana sino que replantea los fundamentos literarios, y todavía más, traspasa el umbral de la ficción para convencer, mediante un narrador agudo y perspicaz, de la veracidad del relato, para infundir con insistencia en el lector la idea de una historia verosímil, como única verdad posible en un mundo cuya concepción de realidad se ha ampliado enormemente y en el que la existencia de un mundo excepcional encuentra cabida en la mente del escritor, su “hazaña” se levanta por sobre el cantar y la historia, y a pesar del alto grado de fantasía que presenta se presume verdadera. En la nota aclaratoria que aparece en la carta a Mr. Douglas Fairbanks se aprecia claramente lo expuesto:

⁹⁴ Eva Valcárcel, “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, N° 26, IIº, 1997, pág. 497.

“Para evitar desorientaciones posibles, debo también advertir al lector que en los datos sobre el Cid, a veces he seguido al Cantar, al Romancero y a la Gesta, y otras veces he seguido a la Historia. Así, por ejemplo, la Poesía dice que el Cid mató al padre de Jimena, el conde Lozano, y la historia nos enseña que eso es falso, pues Jimena no era hija de tal conde sino del conde de Oviedo, Diego Rodríguez. Así, pues, yo hago un pequeño compromiso entre la Historia y la leyenda y el conde Lozano resulta padrino y tutor de Jimena. ¿Por qué no? (...)”

Además, eso de la afrenta de Corpes es falso, primero porque históricamente sabemos es falso, y segundo, porque no se explica que nadie se hubiera atrevido a azotar a las hijas del Cid, ni que éste lo hubiera tolerado y no hubiera tomado mucha mayor venganza de la que reza la leyenda. Yo no veo a mi abuelito el Cid permitiendo que se azotara a mi tía María y a mi abuelita Cristina sin comer crudos a sus maridos. Esto es falso. Yo os lo juro (...)

En varias otras ocasiones he corregido la Historia y la leyenda con el derecho que me da la voz de la sangre, y aun he agregado algunos episodios desconocidos de todos los eruditos y que he encontrado en viejos papeles de mis antepasados.” (801)

El creacionismo poético se extiende, entonces, hacia el ámbito de la novela y encuentra en *Mío Cid Campeador*, hazaña su genuina expresión; se mencionó en el capítulo sobre el creacionismo que uno de los aspectos definitorios de esta estética, según Mireya Camurati, era la aspiración no sólo de la creación poética autónoma sino de la reinención del universo completo. La obra como cosmos que se desborda hacia el campo de la vida, eso es precisamente lo que ocurre en este caso. El anhelo de lo absoluto se aprecia también en la manera en que la vida del Campeador es narrada, desde la conjunción eléctrica de su procreación hasta más allá de su muerte. El vertiginoso relato sólo se detiene cuando Babieca y Cid van a estrellarse contra el trono de Dios, la fuerza de lo cósmico es un impulso vital que en todo instante acompaña al héroe, pues él es el universo, es la simbolización de la vida y su dinamismo.

Novedad, afán de originalidad y libertad creativa son motores que impulsan la exploración vanguardista hacia nuevas fórmulas escriturales, ingredientes que distancian esta novela del Cantar. Huidobro construye un héroe cuyo entereza física y moral no tiene parangón alguno, superando en idealización al Cantar, pero junto con endiosarlo lo humaniza notablemente, sin que por ello melle su carácter extraordinario. Rodrigo es héroe y es hombre, su vida es conjunción cotidiana e inhabitual, los inéditos episodios del nacimiento y adolescencia así lo advierten. Engendrado en un noche electrizada, nace en medio de nubes negras rellenas de corrientes eléctricas, es un chico regordete, pletórico de vida, inquieto, siente dolor, llora desconsoladamente cuando se cae de la cuna. La experiencia de su primera juventud está llena de pruebas que lo colocan en la senda de un futuro formidable y promisorio, su supremo valor lo lleva a sortear triunfante la lucha temprana contra el enemigo. Así, episodios como la pelea contra el oso en auxilio de su padre, la muerte del Jeque y la victoria frente a los moros en defensa de Vivar, o la caza del jabalí como protección al príncipe Don Sancho, se convierten en ritos de iniciación que marcan el paso de la niñez del héroe a la adultez. En él está contenida toda la fuerza de la naturaleza, otro elemento potente dentro de la estética Huidobriana:

“El niño ha crecido. ¡Cómo ha crecido! De un modo tal, que se diría que toda la naturaleza se ha reconcentrado en él, despreocupándose de los demás. Los fluidos de las plantas, de las hierbas, de los animales y de los pájaros, todas las savias vitales se las ha absorbido como si fuera el favorito de la creación. Se llegaría a pensar que le han puesto salitre bajo las plantas, el maravilloso nitrato de Chile en las raíces”. (808)

Debe recordarse que la relación entre el arte y la naturaleza está en tomar de esta última sus leyes constructivas y su fuerza creadora (“La creación pura”), el poder de estas fuerzas harán del Cid un iniciador, un fundador no desde la palabra sino desde la acción: el Campeador es el creador de las corridas de toro, del doble tiro de venablo, de la vela de armas; es el primer caballero que siente el deseo de embestir molinos de viento, pero en su generosidad deja esta hazaña a algún otro loco personaje que nacerá de la desbordada imaginación de algún españolísimo y futuro escritor.

Sin embargo, más allá del asombroso ánimo inaugural del héroe –que es también el del propio autor real Huidobro- el amor surge como el elemento que lo humaniza, frente a los ojos de Edad Media de Jimena toda la fortaleza del paladín se disipa y se muestra el hombre inerme enfrentado a su propio destino, el amor es para el joven Rodrigo dulce e insondable, atractivo e inevitable como la muerte, el candor del primer beso entre los enamorados es suficiente para apaciguar toda la bravura de su espíritu, transforma al héroe, lo hace hombre:

“Andaba como un sonámbulo. Huía de las gentes y parecía no querer hablar, ni sonreír siquiera, para que sus labios no perdieran el sabor de aquella frente amada, la forma de aquel beso inolvidable. Silencioso, melancólico, meditativo. Los efectos del beso en aquella alma dura y casta. El campeón estaba *knock out*”. (814)

Asimismo una vez desposados los amantes, la consumación del amor, la pérdida de la castidad, termina por ligar al Cid a la materia, a lo terrenal, a la vida, la imagen del héroe inmaculado se transfigura en amante-esposo, luego en padre.

“Canten los laúdes del universo, la mujer ha podido aproximarse a ese hombre. Se hizo humano el gigante. Cantad, laúdes, la noche ilustre”. (920)

De todas formas, en la novela de Huidobro no es sólo el amor de una mujer lo que humaniza al Cid, domina en él una escala de fuertes convicciones éticas. El campeador es hombre justo, si bien es violento en la batalla sabe compensar y perdonar a los caídos, y su lealtad y honestidad son a toda prueba, es agradecido y no escatima en demostrar sus afectos: así lo hace con el Rey Alfonso a pesar del destierro al que lo ha condenado, así sucede también con los dos judíos, cuyos nombres son ahora Moisés Roschil y Abel Vidas, a quienes compensa doblemente por el dinero prestado a cambio de los cofres de arena. En el Campeador existe un claro sentido social que no es perceptible en el Cantar; no es extraño entonces que renuncie a sus riquezas y prefiera entregarlas a los mendigos como sucede luego de que ha batido el récord de todos los juegos Olímpicos del mundo con su salto de veinte metros o cuando no duda en repartir el resto de sus riquezas entre los pobres una vez muerto, lo que queda consignado en su testamento.

El perfil del héroe configurado hasta el momento marca sus diferencias con el Cantar, pero lo que lo hace verdaderamente original es una suerte de cercanía con formas gráficas que irrumpen en los albores del siglo XX: las historietas y el cómic, difundidas y popularizadas a través de diarios y periódicos. Cuando el Cid emprende algún cometido, la narración de sus acciones alcanzan gran dinamismo y agilidad, se hace acompañar en ocasiones por onomatopeyas como una forma de espontánea expresividad, así ocurre una vez que Rodrigo ha saltado los veinte metros: -¡Viva Rodrigo! –grita Martín Antolínez, y todos responden: ¡VIVA, HIP, HIP, HIP, HURRA! (810), o cuando el muchacho ha dado muerte al bravo toro iniciando la tradición: “Nadie aplaudió, porque no sabían entonces lo que esto significaba. Sólo un ¡oh! en forma de o, de anillo de boca, que se fue agrandando...” (818); el uso de onomatopeyas, propio del cómic, ya había sido adoptado por los futuristas en sus obras, Huidobro las utiliza como una manera de transgredir los

límites de sus creaciones y modernizar el relato con elementos de la actualidad. El mismo afán de originalidad lo mueve cuando se observa la integración de palabras de moda o la presencia de elementos propios de la modernidad (el héroe quedó knock out, es un sport man, un gentleman salvaje o un superhéroe, un kodac para retratar un momento de su vida, el aroma a Chipre de Coty que se esparce por la habitación, etc.). Pero tal vez, lo enormemente llamativo son algunas escenas que las palabras dibujan imaginativamente como las viñetas de una historieta, así ocurre cuando el Cid salva a Don Sancho durante la cacería del jabalí:

“Apenas ha avanzado unos veinte pasos, cuando en medio de un crujido de ramas aparece el jabalí y se lanza cabeza gacha contra el audaz.

El rey da un grito: “¡Dios mío!”

Todos se quedan helados y con el alma en los pies. Todos son ojos abiertos y corazones detenidos, mirando, mirando. Ya no hay tiempo para nada.

Don Sancho, sereno, lanza su venablo de tres filos que se incrusta en un árbol. En el mismo instante cruza el aire una flecha doble y va a clavarse en los dos ojos de la alimaña, que rueda al suelo, dando vueltas sobre sí misma casi a los pies del infante.

Un solo ¡ay! de descanso sale de todos los pechos. Vuelven la vista hacia atrás, buscando al salvador, y apoyado en un árbol, encima de un tronco caído, Rodrigo, con el arco aún en la mano, sonríe con sus treinta y dos dientes”. (826)

La imagen del superhéroe caricaturizado, de sonrisa perfecta y seguridad infalible, sumado al suspenso del peligro y a la celeridad de la escena, dan la sensación de estar frente a un original juego narrativo, casi visual, que destruye la solemnidad y la distancia épica del Cantar. Pero esta irrupción del cómic no sólo afecta al protagonista, sino que se puede observar en diferentes momentos y situaciones: los gallos que se golpean el vientre a modo de preparativo para su canto de amanecer, Babiaca que escupe por el colmillo frente a dos potros rivales o las mesnadas que galopan con una velocidad cinematográfica antes que expire el plazo para el destierro, son ejemplos de cómo el arte de la caricatura invade el ámbito de la novela creacionista.

Novedad, originalidad y libertad creativa quedan en evidencia y junto con ello se despliega la idea de una realidad paralela que se aleja de lo cotidiano, a través de una estética antimimética que derriba los moldes del realismo literario, la verdadera historia del paladín legendario así lo exige, pues “Desde el plano del discurso narrativo la novela muestra una marcada tendencia creacionista, no sólo expresada en las imágenes con que se da cuenta de la realidad, sino en una serie de recursos que atentan contra la lógica de la “novela de novelistas”. Estos recursos significan una ruptura con las convenciones narrativas, rompiendo los límites que separan el tiempo y espacio de lo narrado con el tiempo y el espacio desde los que se efectúa la narración. La novela creacionista no conoce límites”.⁹⁵

La actitud rebelde e iconoclasta tan propia de la vanguardia subyace en la negación que Huidobro hace de la historia oficial del caballero español, para proponer, en cambio, otra donde la magia de lo inusual se impone, puesto que en la novela de un poeta lo extraordinario es un principio insoslayable, y así como “la vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica”⁹⁶ la vitalidad de esta novela radica en la energía cósmica que

⁹⁵ Sergio Saldes, “Trayectoria en la poética de Vicente Huidobro; acerca de tres de sus novelas”, en: *Actas del congreso SOCHEL 1999*, Santiago de Chile, SOCHEL, 2000, pág. 435.

⁹⁶ Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, op. cit., pág. 670.

subyace en todas las proezas del Campeador y en el efecto sorprendente que los variados procedimientos técnicos infunden a la narración.

Penetrando un poco más en la estructura de esta novela, se observa una diferencia con la mayoría de las obras vanguardistas, Mío Cid Campeador, hazaña conserva, en apariencia, la forma orgánica de la novela, es un relato ordenado, que mantiene una lógica y en donde las partes se relacionan con el todo; pero a pesar de ello, es posible encontrar quiebres con la novela tradicional, en especial en lo que respecta al uso del montaje como recurso, mediante la yuxtaposición de planos temporales y espaciales, la intercalación de perspectivas lingüísticas, o la integración de elementos de la vida moderna como ya se observó. En un anhelo por transgredir las barreras histórica-temporales y enlazar el pasado medieval a la actualidad cotidiana, se anuncia la venganza del Cid contra el conde Lozano, como un intento por refundir la historia se levanta el siguiente paréntesis:

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

Los cafés de la Puerta del Sol están llenos de gente. En el café de Levante no cabe un alfiler, si no es de corbata y robado. Salen los periódicos de la tarde con grandes letras mayúsculas, esas letras mayúsculas que se comen toda la vida alrededor, que se tragan los autos, las gentes, las casas y los tranvías. Solas en medio del Sahara, las grandes letras mayúsculas, y los chicos gritando:

EL ASESINATO DEL CONDE LOZANO. LA TOMA DE
MONTES DOCA.
GRAVE AFFAIRE ENTRE EL REY Y EL PAPA.

“Caen las sospechas del asesinato del conde Lozano sobre Rodrigo Díaz de Vivar. El presunto asesino habría huido de su casa y se habría pasado, con un grupo de amigos y parientes, al ejército enemigo.

¡Oh infames!

El cadáver del conde Lozano estaba horriblemente mutilado, tenía una mano cortada y, por ciertas contusiones que presentaba el cuerpo, el médico legista supone que el asesino pateó el cadáver en el suelo.

¡Oh infames! ...). (843)

En cuanto a la elaboración lingüística, hay que señalar que uno de los efectos más sorprendentes de la obra reside en la mezcla de vocabulario medieval con registros modernos del periodismo, a los que hay que añadir los espacios reservados al uso metafórico⁹⁷, efectivamente, en este montaje se distingue cómo el discurso periodístico entra en la novela anunciando los hechos recientes. Sin embargo, estos están teñidos de mentira y ruindad, la acción justa del héroe épico sufre la degradación moral de los nuevos tiempos, la crítica es manifiesta, el sensacionalismo y el chisme de los sucesos noticiosos son castigados con la indignación del narrador; no sólo el montaje temporal sino también el contraste discursivo quedan en evidencia. El plurilingüismo bajtiniano se hace presente al integrar la novela lenguajes provenientes de otras esferas de la cultura que no pertenecen a lo estrictamente literario ni se presentan como formas estilizadas, lo mismo ocurre con los términos modernos puestos ya de manifiesto. Coexisten, por lo tanto, diversos puntos de

⁹⁷ Eva Valcárcel, “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”, op. cit., pág. 503.

vista además de la voz del narrador principal –que es un franco admirador del Cid y cuya perspectiva predomina- así ocurre también con el diario de Aben Alí, el diario de Jimena o con la discusión que se da entre el Cid y este poeta-narrador en torno a la belleza de la amada. Por ejemplo el narrador dice:

“Aben Alí llevaba un diario que nos servirá para esclarecer muchos puntos dudosos, pues en él encontraremos anotados día a día no solo los acontecimientos más importantes que se iban sucediendo en la ciudad, sino de un modo breve y rápido, sus opiniones y hasta las conversaciones de las gentes”. (973)

Sin embargo, más allá de la perspectiva morisca que demuestra su pesar por la toma de Valencia y dolor por el inminente fin de su raza a manos del Cid, se advierte un dejo de admiración por el terrible castellano en las propias palabras del árabe, cuyo efecto es ampliar la fama de la que goza el héroe, pues los elogios no sólo vienen de sus más cercanos sino también de sus enemigos, y en este acto de franqueza que supone la escritura de un diario la impresión de grandeza del Cid es aún mayor en el lector:

“Ayer, paseando por la orilla del mar, oí decir a unos mercaderes que el Cid Campeador había visto cerca de Segorbe. Parece ser que viene sobre Valencia con tropas más numerosas que el año pasado. Es increíble como el sólo nombre del caudillo cristiano hace temblar a los valientes y palidecer los rostros. Su solo nombre infunde más terror que cien legiones. ¿Por qué el Alá no ha hecho nacer entre nosotros un hombre como éste?”. (973-974)

La confluencia de variedades discursivas y diferentes perspectivas apunta a la reinención de la novela tradicional, podría pensarse entonces en la polifonía bajtiniana en tanto voces disímiles que se expresan libremente en el discurso, sin embargo, la real autonomía de esas voces queda en tela de juicio en esta novela, ya que las intenciones del autor se manifiestan a cada instante, pues éste orienta las voces ajenas según su voluntad para lograr el efecto deseado, en este caso, la glorificación del Cid y su consagración como demiurgo, creador en la acción y principio de la cultura hispana animado por la energía universal.

La electricidad es un elemento reiterativo dentro de la novela y surge cada vez que se inicia algún proceso creador (procreación, nacimiento, amor), como ha quedado demostrado en varias oportunidades. Su importancia es radical porque se vincula con el acto de creación consciente propio del creacionismo, las palabras de Huidobro son clarificadoras al respecto: “La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario (...) En el estado de superconciencia la razón y la imaginación traspasan la atmósfera inhabitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión”⁹⁸ En la novela, esta alta presión electrificada se desborda por medio de las fuerzas de la naturaleza (aguaceros, truenos, relámpagos, vientos, estrellas fugaces) para dotar al Campeador de su poder creativo, el cosmos completo, en plena conciencia de su voluntad creadora, confabula en favor del héroe, piedra fundadora de toda una tradición.

Continuando con la prosa creacionista de *Mío Cid Campeador, Hazaña*, se vislumbra todavía otra gama de originales elementos que falta por explicitar y en los que vale la pena detenerse. Así sucede con la exclusión de lo anecdótico en la narración o la supresión de las extensas y fidedignas descripciones realistas, la hazaña huidobriana se desprende de lo concreto externo y prefiere la agilidad del relato a la detención descriptiva, y cuando

⁹⁸ “Manifiesto de manifiestos”, en *Obras completas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1964, pág. 664.

esta última se impone es para mostrar la fuerza poética de las imágenes, el lirismo lúdico, ingenioso, etéreo e imaginativo que impregna de originalidad la narración, nótese el retrato laudatorio de Babieca:

“Es un semidiós y un arquetipo. El caballo con más caballosidad que jamás se ha conocido. Su cuerpo es un cuerpo sano, robusto, sólido. Perfecto equilibrio de músculos y nervios. Sin grasas. Magníficas líneas de caballo, soberbias formas, sin la menor alusión a otro animal, ni hombre ni mujer”. (886)

El poder de la imagen creacionista es una herencia del futurismo, así como la visión aérea o desde lo alto que se observa en toda la narración (usada por el cubismo también), la noche, los astros, los cometas, el cielo, dan la impresión de que todo bulle desde la cúspide del infinito y se desborda hacia lo terrestre, pero no como una caída inevitable hacia la muerte, como ocurre en *Altazor*, sino como energía vital afirmativa que reviste lo cósmico de connotaciones positivas; así, por ejemplo, el día de la boda del Cid el narrador dice:

“Lo más engalanado del día es el cielo. Un cielo reverberante de azul y de contentamiento. De cuando en cuando pequeñas nubecillas forman coronas de encajes sobre Burgos, diademas de azahar, y se alejan hacia las tierras vivareñas en sonrientes avanzadas de alegría” (916).

En el mismo matrimonio, como momento de felicidad máxima del héroe, la música despliega todo su efecto sinestésico sobre el relato, ella por medio de cantos, instrumentos, aves (alondras, cornejas, golondrinas), evoca la infinitud del alma humana y la plenitud emocional, no se debe olvidar el interés que lo musical despierta para el cubismo y para toda la obra literaria de Huidobro, así el día del casamiento se pide que “Cante el mundo en todas sus campanas y en todos sus clarines”. (916); la música se escuchará, por cierto, en todos los episodios donde la victoria, la dicha o lo sublime hagan su aparición, así ocurre cuando del clamor general del pueblo surge el nuevo nombre del hombre de Vivar, el héroe es rebautizado, nace el Cid y “Una alondra sale disparada como un cohete y estalla cantando sobre España”. (856)

También destaca -aunque en menor medida que en obras como *Cagliostro* o *Gilles de Raiz* -la manifestación de los misterios del ocultismo, los enigmas y los augurios. No es un secreto que Huidobro era un aficionado a las ciencias ocultas, y que los vanguardistas en general se sintieron profundamente atraídos en cuanto constituían la manifestación de una realidad ignota por desentrañar, por ello no es de extrañar que se haga mención a ellas como ocurre en el diario de Aben Alí:

“Hoy ha venido a verme un amigo de la infancia muy dado al ocultismo, y me ha contado que ayer asistió a una reunión de magos y hechiceros que evocaban los espíritus en medio de sombríos conjuros y estudiaban el porvenir en las formas del humo del incienso. Según estos adivinos, se preparan grandes catástrofes contra nuestra raza”. (975)

O que sea precisamente un martes 13 el día en que el Cid se halle enfermo y no pueda acudir al llamado del Rey, a través de Jimena el soberano recibe una negativa y se desata la intriga en contra del héroe que será finalmente desterrado.

De todas formas, la novela se identifica más con la claridad y el origen de la vida que con la oscuridad decadente. El Cid es fundador y su existencia augura un gran porvenir a los de su raza, por ello la vitalidad está también representada en lo lúdico y en lo humorístico, que bordea en rebeldía y desacralización, acercando lo sacro al lector. Véase cómo la figura de doña Jimena, de innegable perfección, se desdibuja cuando ve al Campeador batallando contra el ejército de Jusuf por la defensa de Valencia:

“Olvidada del mundo, doña Jimena, ante tal espectáculo mortal y de un dinamismo nunca visto, se queda colgando como fuera del tiempo. Un hilo de baba se le empieza a deslizar por la boca abierta y va acaso a caer sobre mi cabeza. ¡Caiga en hora buena! La ilustre baba de la ilustre dama”. (989-990)

La graciosa trivialidad en la que caen los invencibles guerreros cidianos en el episodio de la “Batalla estomacal” o la caracterización del formidable Rodrigo adolescente que “digiere con la regularidad de un motor”, aproximan al héroe a lo cotidiano sin quitarle, por ello, lo que tiene de excepcional.

El vanguardismo creacionista de esta hazaña poética-narrativa se revela también a través de juegos de palabras, que toman la forma de figuras retóricas sintácticas, pues establecen una modificación a la organización lógica del lenguaje y lo desvisten de su habitual pragmatismo: elipsis, anáforas, epítetos, hipérbatos, pleonasmos, enumeraciones, retruécanos, abundan en la novela, véase ejemplos de este último:

“No me tengo por honrado en besar mano de rey; al besar la de mi rey, sí me siento muy honrado”. (852)

“Se diría que hay hombres a los cuales la vida se empeña en presentar ocasiones para lucirse. ¿O será más bien que hay hombres que pueden lucirse en muchas ocasiones? (827)

El último punto a mencionar, tiene relación con la revolución tipográfica que emprenden los vanguardistas y que Huidobro inicia tempranamente con su libro de poemas Canciones en la noche de 1913, en él es posible apreciar la originalidad de sus caligramas, que derivarán posteriormente en espacios en blanco, en uso de mayúsculas o supresión de la puntuación:

Luego del nacimiento del Cid

“En el mismo instante una tempestad inmensa remueve el firmamento, hace retemblar el aire, rompe todos los vidrios del cielo, y un relámpago cegador cruza el espacio escribiendo en las alturas con grandes caracteres de afiche:

CAM
P
E
A
DOR”. (808)

En síntesis, el acto de creación vanguardista que constituye esta hazaña huidobriana, es una empresa arriesgada que el escritor acomete con el gozo que le infunde el desajuste de lo estatuido y la posibilidad de transgresión del género novelesco al que potencia gracias a la creatividad de la palabra poética. La osadía del ingenio y la voluntad inaugural se despliegan ilimitadamente mediante formas, recursos y procedimientos que perfilan un nuevo rostro al romancero, asombrando y maravillando a los lectores, que se ven enfrentados a una nueva configuración estética que requiere de su amplia capacidad interpretativa y aún creativa para su real comprensión.

5.4 Reescritura de Mío Cid: la novela se conjuga con el cantar

El talante vanguardista de Mío Cid Campeador, hazaña ha transgredido

los límites genéricos al apropiarse del cantar épico para reinventarlo según nuevos parámetros estéticos; desde esta perspectiva renovada, la novela como género en formación -desarrollada a la luz del devenir histórico-, hace posible la confluencia de géneros disímiles e incluso contrapuestos. Novela tradicional y épica se funden en la hazaña huidobriana a pesar de sus naturales diferencias, otorgándole un carácter híbrido a esta composición; los discursos del pasado (romancero, cantar, épica, crónica, carta, diario íntimo) se funden con los del presente (periodismo, publicidad, afiche, cómics, cine), como quedó demostrado anteriormente, para configurar la riqueza creativa de la obra en cuestión.

Mijail Bajtin establece claras distinciones entre épica y novela como formas literarias que simbolizan, por una parte, la expresión fosilizada, acabada y muerta del pasado, y por otra, el testimonio vital de la palabra en perpetua evolución⁹⁹. Si bien, sus planteamientos son complejos y merecen un mayor análisis, se optó por sintetizarlos en cuatro ideas principales, con el fin de constatar cómo éstas operan específicamente en el Cantar y en la hazaña creacionista y, asimismo, interesa ver cómo estas divisiones son superadas gracias a la plasticidad del género.

a. Lejanía temporal del material histórico.

El primer punto de discrepancia está dado por el tiempo en el que ocurren los acontecimientos que se relatan, es decir, la distancia temporal del material que sirve como tema de composición. El Cantar de Mío Cid, poema épico anónimo, narra las proezas de Rodrigo Díaz, caballero castellano, nacido en Vivar, provincia de Burgos (aunque no se tengan registros históricos de ello), a mediados del siglo XI; el relato abarca el último período de la vida del Cid, desde el destierro al que lo confina el Rey Alfonso VI hasta su muerte en la ciudad de Valencia; sin embargo, el manuscrito de sus hazañas militares -por medio de las que intenta recuperar el honor perdido luego del destierro y de la afrenta de Corpes- habría sido escrito a lo menos en el siglo XIII, con un siglo de posteridad a la muerte del Cid en el 1099.

Lo expuesto grafica algo inherente al género épico, el elemento que lo constituye es el pasado remoto, que poco tiene que ver con el presente de quien narra; la materia que nutre a la epopeya es el recuerdo, la evocación el único modo de acceder a lo pretérito, lo que adquiere ribetes míticos, pues, en términos simples el mito se relaciona con “la narración de un suceso acaecido en un mundo anterior o distinto al orden presente; en cuanto a su contenido se caracteriza por su significación religiosa o filosófica”¹⁰⁰. El origen de lo venidero se halla contenido en el pasado épico, en el caso del Cantar de Mío Cid, en él se fundan los pilares de la nación española, este pasado está, por tanto, “aislado de todos los tiempos

⁹⁹ Puntualmente en el estudio de Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en Problemas literarios y estéticos, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

¹⁰⁰ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1989, pág. 269.

posteriores, el pasado épico es absoluto y terminado. Es cerrado como un círculo, y en él todo está totalmente acabado”.¹⁰¹

No obstante, la novela incorpora como material compositivo el presente en desarrollo, relativo e imperfecto, y admite como fuerzas creadoras la experiencia, el saber y la práctica. Ahora bien, Mío Cid Campeador, hazaña, en su soberanía vanguardista, no hace de un tema de actualidad su centro de interés. Es el pasado épico, por medio de la figura de un Cid legendario y superdotado, el que se erige como eje del relato; sin embargo, la destreza imaginativa huidobriana quiebra el hermetismo de la gesta tomando de ella lo que sea necesario para inventar a su antojo (y con ayuda de otras fuentes¹⁰²) la verdadera historia del héroe español. Así la obra se vuelve un relato revitalizado, humano, en el que todo está permitido y aceptado, e incluso se observa a un héroe reflexivo, que problematiza y cuestiona sus propios conflictos éticos, y un narrador abiertamente expresivo, que no duda en tomar partido según sus deseos, distanciándose de la parsimoniosa calma épica, y que retrata a los personajes con una sublimidad sin parangón, pero que asimismo los desacraliza por medio del humor, el juego e incluso la inocencia de sus actos, y, a veces, aunque pocas, los muestra sumidos en su recóndita debilidad, véase lo expuesto en la intimidad del diario de Jimena:

“A menudo me pregunto: ¿cuándo terminarán estás cabalgatas y conquistas? ¿Qué ley divina permite a los reyes con sus guerras tener tanto tiempo separados a los esposos?

El rey ha hecho de mi Rigo, dulce y cariñoso, un león feroz. ¿Con qué derecho le llama a su lado a cada momento, le encomienda empresas cuando le place y sólo me lo suelta cuando no le es necesario? (...)

En realidad, yo no tengo marido y querría saber si Rodrigo se ha casado conmigo o con España”. (929)

Sólo en la flexibilidad de la novela la insigne dama es capaz de mostrarse como un ser individual que superpone el amor marital a la lealtad de su patria, lo que es imposible vislumbrar siquiera en el poema épico.

Bajo las palabras de Huidobro el Cantar se actualiza, pues los conflictos interiores (recuérdese el asesinato del Conde Lozano y el sufrimiento de Rodrigo por la pérdida de Jimena una vez consumada la venganza), la complejidad de las emociones o cierta osada rebeldía que muestran Alvar Fáñez o el mismo Cid, se acercan más a la esencia del ser contemporáneo que a la simpleza psicológica, estática e inmutable, de los actantes épicos. De hecho, el perfil del Cid se acerca mucho al del vanguardista: es un creador que actúa gracias al impulso cósmico y bajo la plena conciencia de sus actos, es impetuoso y lleva en sus venas el arte de la contienda, es contestatario e insurrecto frente a la injusticia, no por eso menos noble y leal a su nación. Así se observa cuando Alfonso, una vez más presta oídos a las intrigas de los enemigos del Cid, en el episodio “La lealtad se indigna” el héroe decide castigar la tozudez del rey huyendo a la conquista de Valencia, habla el narrador:

“Basta ya de hacer la corte a un hombre tan ciego y arbitrario, basta ya de buscar una amistad tan difícil cuanto equívoca.

¹⁰¹ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en Problemas literarios y estéticos, op. cit., pág. 527.

¹⁰² Probablemente para su recreación de la vida del Cid, Huidobro leyó Crónica de veinte reyes, las Mocedades de Rodrigo, el Cantar de Roncesvalles y Epitafio épico del Cid, breve inscripción encontrada en un templo románico. Además, René de Costa entrega datos al respecto en el capítulo “Novela y cine” en Huidobro: los oficios de un poeta, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

Castigaré. Pero sobre todo castigaré al conde García Ordoñez, al sembrador de la discordia, para hacerle ver que sabe muy bien de dónde vienen todas las injusticias que sufre, y que si el rey es culpable por dejarse engañar tan fácilmente, el conde es más culpable aún por obrar siempre en nombre del odio". (971)

Asimismo ocurre cuando los Infantes de Carrión van a pedir la mano de sus hijas - doña Cristina y doña María, ya no doña Elvira y doña Sol- y el Cid se las niega, objetando la venia del rey:

"- No, amigos míos- les dice el Campeador-; aunque vuestra petición venga apoyada por el rey Alfonso, no acepto vuestras manos para mis hijas. Mi mujer, doña Jimena, no os encuentra simpáticos, y además ha tenido un sueño extraño respecto a vosotros: os veía maltratar a sus hijas una noche allá por los pinares de Corpes. Esto es mal presagio". (994)

La deshonra épica de las hijas del Cid se asoma al presente novelesco y se diluye a través de los sueños, que son interpretados a favor de la gloria del héroe, quien en la prosa creacionista huidobriana no tendrá que sufrir los vejámenes de los abyectos infantes.

Otro ejemplo donde la audacia vanguardista se impone como actitud propia del ser contemporáneo, es en el episodio en que el Cid envía obsequios al rey Alfonso desde el destierro, para ello se compararán fragmentos de la gesta y de la novela. Nótese el tono sumiso y servicial que adopta Alvar Fáñez en el Cantar cuando llega ante el rey con los treinta caballos que el Cid le ha enviado:

"- Luego que vos lo desterrasteis ganó Alcocer mediante un ardid (...) Enormes son sus ganancias. Y a vos, rey honrado, os envía este presente y os besa los pies y las manos para pedir os que le hagáis merced, en nombre del Creador".¹⁰³

El rey se siente complacido y absuelve del destierro al caballero mensajero pero no al Cid, con quien se muestra duro e indiferente.

En contraposición, la hazaña huidobriana muestra al leal primo del Cid usando un tono altanero y desafiante, que deja ver la molestia por la insensatez del rey:

"- Rey Alfonso, rey Alfonso, el Cid os envía conmigo estos treinta caballos ricamente enajezados y su homenaje de desterrado. Plegue a Dios que sin su brazo no se caigan vuestras almenas. Ha conquistado muchas tierras y va por esos caminos ganado batallas y ensanchando vuestro reino. Así paga el Cid al rey que le vedó sus tierras.

-Alvar Fáñez de Minaya- responde Alfonso-, no hables así a tu rey". (950)

Sin embargo, las duras palabras de Minaya parecen tener el efecto deseado en el soberano, quien manda al Campeador su más sincera y franca admiración, y lo indulta, permitiéndole volver a sus tierras. En fin, parece que la experiencia vital, la irreverencia y la relativización de la realidad que conlleva el paradigma cultural del siglo XX, se percibe y expresa de una u otra manera en esta hazaña, dándole vida y vigencia a una historia del pasado.

b. Escala valorativa de la tradición.

El segundo punto de divergencia está vinculado a la tradición. El pasado épico "está dado sólo como tradición sagrada e incuestionable que envuelve una valoración importante y

¹⁰³ Anónimo, *Poema de Mío Cid*, prosificación moderna de Cedomil Goic, Santiago, Editorial Universitaria, 1985, pág. 35.

exige una actitud respetuosa hacia sí”¹⁰⁴; la tradición tiene valor por sí misma y no requiere de fuentes reales para considerarla verdadera. En este sentido, el *Poema de Mío Cid* se alza como principio originario de un conjunto de costumbres, ritos y prácticas culturales que definen lo propiamente español y que subyacen en el imaginario colectivo de su pueblo, además es el texto fundador de la literatura española al ser el primero escrito en lengua romance, y que se hace público gracias a la edición de Ramón Menéndez Pidal en 1912, y así su palabra en tanto tradición se vuelve indiscutida.

La tradición épica sagrada pierde mérito para la novela, carece de interés argumental e ideológico, pues ésta se inclina por las manifestaciones culturales que surgen desde el mismo presente, la narración de lo popular y lo cotidiano prevalece por sobre las vidas ilustres, lo prosaico se impone con todo su poder desacralizador. Efectivamente, Huidobro al reescribir el poema épico infringe la verdad canonizada, postula por el contrario una historia alternativa que se obstina en presentar como real; destruye una tradición pero a su vez construye otra muy particular, basada en la magia de la escritura, en la creatividad de la palabra y en la originalidad sin parangón. Todo esto es comprensible si se considera que: “La vanguardia desmantela el discurso instaurado, lo convierte en un transcurso de desarrollo imprevisible que conecta por relaciones aleatorias los componentes más disímiles; vuelve el poeta excéntrico, polimorfo, politonal, polifónico, plurívoco. El texto multiplica sus convocatorias arbitrarias que desbaratan la previsibilidad y proyectan al lector fuera de las orientaciones usuales”.¹⁰⁵

Sobre la forma en que Huidobro asume la tradición en su novela, René de Costa señala: “La tradición es un principio conformador importante en toda obra literaria, sea que el autor escriba contra ella o desde ella. Huidobro, sin embargo, hace las cosas de modo algo diferente. Una buena parte de su novela consiste en “préstamos” apenas alterados de fuentes cercanas, No se trata de plagios (...), sino de reescrituras artísticas. El *Romancero*, que a su vez es un compendio de textos reelaborados, está presente prácticamente en cada página. Cuando Huidobro llama la atención a tan obvia fuente, suele hacerlo con un aire humorístico”.¹⁰⁶ Así, la tradición como única fuente de la epopeya, se desvirtúa en su esencia eterna, se transgrede y se desestabiliza en la prosa creacionista.

c. Distancia épica, cercanía novelesca.

Este tercer aspecto apunta ya no a la materia de composición de los géneros en cuestión, sino al trecho temporal que la separa del momento de la escritura. La distancia épica, absoluta e impenetrable, despierta lo admirable de la epopeya, ya que al no tener ésta contacto alguno con el presente, todos los acontecimientos adquieren asomos de grandeza y monumentalidad: “Gracias a la distancia épica, que excluye toda posibilidad de actividad y cambio, el mundo épico adquiere su terminación excepcional no solo desde el punto de vista del contenido, sino también de su sentido y valor. El mundo épico se construye en la

¹⁰⁴ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., pág. 528.

¹⁰⁵ Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo 3, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pág. 55.

¹⁰⁶ René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, op.cit, pág. 167-168.

zona de la imagen de lejanía absoluta, fuera de la esfera de posible contacto con el presente en devenir e inconcluso y por ello reapreciador y reevaluador”.¹⁰⁷

En el Poema de Mío Cid lo excepcional está dado por las cualidades del héroe, todas las hazañas que emprende son una forma de recuperar el honor perdido y de demostrar la profunda lealtad que tiene hacia su rey, Ruy Díaz no discute las decisiones del soberano, sino que accede a ellas por sobre sus propios intereses o deseos, es lo que ocurre con las bodas de sus hijas con los Infantes de Carrión, que tiene funestas consecuencias para el honor de su familia; además el arrojo y valentía con que emprende las batallas terminan por cristalizar su virtud.

La novela, como contraparte, con su carácter modernista y su cercanía con el presente tiene poco de esta excepcionalidad del héroe medieval, sus personajes se parecen más a los seres comunes y corrientes que comparten mucho de ángel y demonio; además la incorporación de discursos plurilingües de la vida cotidiana traspasa lo netamente literario y permite un acercamiento a la experiencia de la vida misma, en toda su magnitud y complejidad.

En la novela huidobriana, el Campeador se muestra aún más majestuoso y solemne que en el Cantar, pero a su vez es profundamente humano, por lo mismo, que tantas emociones diversas confluyan en el héroe (alegría, tristeza, orgullo, pasión, incertidumbre espiritualidad, enojo, venganza, desconcierto) es lo que realmente le otorga el sello de excepcionalidad a la historia, nótese la reacción del Cid ante las palabras del rey Sancho de Aragón una vez que ha sido tomado prisionero:

“Aquella noche en la tienda del vencedor, el rey Sancho de Aragón se pasea pensativo de un lado para otro. El Cid lo contempla en silencio. De pronto el rey, como reuniendo en una todas las ideas que le asaltaban, se detiene un momento exclamando:

-¿Qué diablos había comido tu padre la noche que te fabricó?

El Campeador no puede contener una carcajada volcánica que se le viene a la boca. En el fondo ese hombre terrible y fantasmagórico tiene mucho de niño. Su alma se conserva pura, primitiva, limpia como una piedra preciosa caída de los astros”. (957)

Los recursos técnicos vanguardistas que presenta la novela huidobriana, la pluralidad de discursos, la confrontación de puntos de vista, son otra manera de romper con la distancia épica, pues mediante ello es posible acercar lo cotidiano y lo actual. Asimismo, el tipo de narrador comprometido, altamente subjetivo y que abre camino a la incertidumbre de algunos misterios, será primordial para terminar con la perfecta unidad de la gesta medieval: “El narrador de Mío Cid Campeador juega con los procedimientos de la vanguardia —el montaje de tiempos y espacios, por ejemplo—, alcanzando, así una intensa actualización y acercamiento de su personaje épico a sus lectores modernos.”¹⁰⁸

d. La posición del autor en la obra.

Es sumamente interesante observar las relaciones que se establecen entre autor (real y ficticio) y personajes. Claramente que en la épica la separación entre pasado absoluto y presente implica una distancia insalvable entre autor y héroe, nada de lo que se narra

¹⁰⁷ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)” en Problemas literarios y estéticos, op. cit., pág. 529.

¹⁰⁸ Federico Schopf, “Introducción pedagógica a Vicente Huidobro”, en Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, pág. 63.

se relaciona con la propia historia o experiencia personal del autor, dado que entre ambos existe una barrera infranqueable que impide la interacción de voces diversas y de perspectivas distintas, el discurso épico es, a todas luces, monológico.

La novela, por su parte, gracias a su cercanía con el presente, abre los canales de comunicación entre los distintos discursos existentes, en especial, posibilita la interrelación entre autor y mundo representado: “El novelista tiende a todo lo que todavía no está terminado. Él puede aparecer en el campo de la representación en cualquier pose autoral, puede representar momentos reales de su vida o hacer alusiones a ellos, puede inmiscuirse en la conversación de los héroes, puede polemizar abiertamente con sus enemigos literarios, etcétera”.¹⁰⁹ Este nuevo rasgo del autor es una de las características más destacables del género novelesco.

En *Mío Cid Campeador*, *hazaña*, la posición ideológica del autor se vislumbra por medio de un narrador principal, que, a su vez, se despliega en una tripartición más amplia: autor ficticio, narrador y protagonista. El narrador dialoga con el héroe y con otros personajes de la historia, demuestra abiertamente su sentir frente a los distintos hechos de la historia, incluso intenta, en ocasiones, inmiscuirse en el desarrollo de los acontecimientos, véase la actitud que toma frente a la cobardía del conde García Ordoñez, quien no se ha atrevido a enfrentarse al Cid por miedo a que éste le mesa las barbas una vez más:

“En vano mi pluma se había bañado en agua rosada y se preparaba frotándose las manos para dar unos cuantos pinchazos al pobre conde, tomarlo prisionero y restregarle los labios en un cerro de excremento. No se presenta. Pasa el plazo y pasa tres veces. Ni humos del conde. Me deja con la pluma en la mano, me arrebató la miel de la boca, me roba el placer del castigo.

¿No te atreves a venir? Bien; quedarás como un cobarde, como un cortesano envidioso y ruin. Aquí te clavo ante el mundo, te clavo en esta página, y yo mismo te meso las barbas.

¡Cobarde!” (973)

El narrador demuestra cierto grado de vulnerabilidad ante la autonomía que exhibe el conde como personaje al no dignarse a asistir al duelo, desobedeciendo a las intenciones de su creador, y así éste se siente defraudado porque no podrá hacer justicia con su voz, situación que aumenta su molestia. Esta yuxtaposición de planos entre el ayer del relato y el hoy de la escritura, genera el efecto deseado: inmortalizar al conde como un supremo cobarde, doblemente humillado (“y yo mismo te meso las barbas”).

A pesar de que la palabra del narrador es certera y convincente, para con ello ganar la confianza del lector, es relativizada y cuestionada dentro del mismo relato nada más ni nada menos que por el mismo Campeador, quien lo conmina a decir la verdad sobre la belleza de Jimena; este juego de ingenio escritural desconcierta y sorprende, es una de las formas de shock que hace al lector replantearse frente a la lectura, tomar una actitud activa y cautelosa frente al narrador que en realidad no es tan confiable como parece:

“Jimena era una estatua griega. Tenía cuerpo de palmera, un cuello de cisne, unas manos de lirio. (...)”

(En este momento aparece delante de la mesa del poeta la sombra del Cid).

HABLA LA SOMBRA DEL CID

¹⁰⁹ Mijail Bajtin, “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, en *Problemas literarios y estéticos*, op. cit., pág. 539.

Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturno. ¡Qué sandios sois los poetas! ¿Por qué comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis mpas bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor”. (828)

Ficción dentro de la ficción, confrontación de planos, dialogismo discursivo, crítica a las formas poéticas clásicas, enlazan al autor a la intensidad de su obra; la novela ha absorbido a la épica para reformularla y reinventarla a la luz de los nuevos tiempos, donde la realidad se despliega en una múltiple dimensionalidad que abre a sus ilimitados horizontes.

5.5 El sujeto en búsqueda de fundamento

José Promis considera a Mío Cid Campeador, hazaña como parte integral de lo que denomina “La Novela del Fundamento”, es decir, una narrativa con aires de renovación, que ofrecía una manera distinta de abordar e interpretar la realidad más allá de los límites de lo evidente, lo precisa de este modo: “El programa narrativo de La novela del Fundamento fue impuesto por la actividad histórica de la generación de 1927, cuyos miembros nacieron aproximadamente entre 1890 y 1905. Esta generación se inscribe dentro de la primera generación de escritores antipositivistas hispanoamericanos, quienes comenzaron sus actividades de polémica y rechazo hacia el Positivismo literario a partir de 1920. Por esta razón surgieron durante esta década la mayoría de los movimientos vanguardistas del continente”¹¹⁰.

El fundamento, entendido como principio desde donde construir la nueva narrativa chilena, tendrá aspectos comunes que traspasarán las diferentes propuestas narrativas¹¹¹ y que Promis detalla claramente, pero más allá de esto, cada novela buscará, independientemente, su fundamento en la peculiaridad de la innovación, imprimiendo su propio sello distintivo.

Pues bien, sobre la base del estudio de Promis se intentará desarrollar la idea central de este apartado: el sujeto en búsqueda de fundamento, pues ¿cuál es el principio creador que se desprende de la propuesta de lectura de esta obra en particular? ¿Qué es lo que funda una novela como ésta, que le otorga un papel destacado dentro de la renovación del panorama narrativo nacional? ¿Por qué es importante abordar la complejidad del sujeto y su relación con la búsqueda de sentido e identidad en ella?

Antes de entrar de lleno en el análisis de la obra que permita dar respuesta a las interrogantes planteadas, será necesario precisar algunos puntos, estos son: los rasgos que identifica Promis como característicos en los relatos de la novela del fundamento; el concepto de sujeto, las categorías que se busca abordar y por qué son objeto de este ensayo; finalmente, el valor y significado del fundamento en esta novela en particular.

¹¹⁰ José Promis, “La novela del fundamento”, en: La Novela chilena del último siglo, Santiago de Chile, Ediciones La Noria, 1993, pág. 75.

¹¹¹ Entre los relatos más relevantes que destacan como parte del grupo de “La Novela del Fundamento” están: Lanchas en la bahía de Manuel Rojas, publicada en 1933; Hijuna de Carlos Sepúlveda, aparecida en 1934; Ayer de Juan Emar y La última niebla de María Luisa Bombal, ambas publicadas en 1935; además de otras novelas de Huidobro como La próxima, Cagliostro y Papá o el diario de Alicia Mir., publicadas en 1934.

Promis distingue dos aspectos esenciales en los relatos que conforman la novela del fundamento: la transformación del sujeto narrador y la innegable búsqueda de fundamento; ambos relacionados directamente con la configuración del sujeto presente en la novela -no sólo como narrador, sino como personaje y autor también, estrechamente compenetrados-, para establecer cuáles son los principios que persigue a través de la Hazaña en tanto reinención de la historia del más memorable héroe de los anales hispanos.

Para abordar la transformación del sujeto narrador, es importante señalar que dicha categoría deberá ser ampliada, con el fin de aproximarse al sujeto en su complejidad, desde tres de sus más significativas configuraciones: sujeto de la enunciación o narrador, sujeto del enunciado o protagonista y sujeto autor (real e implícito), puesto que estas voces son puntos convergentes en la identificación de la imagen integral: héroe-poeta-creador, unificando intensiones en la búsqueda del mismo fundamento: la necesidad de retornar al lenguaje original, simbolizado en la figura del Cid, como cimiento de la naciente palabra poética.

a. Alcances sobre la noción de sujeto.

Wladimir Krysinski en su ensayo "Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso"¹¹², considera al sujeto como un agente primordial de la obra literaria, pues posee una capacidad creadora indispensable para su análisis, y aunque dicha categoría contiene un alto grado de indeterminación -como consecuencia del recorrido por distintas disciplinas que impidieron concretar su significado único y definitivo- de todas formas se posiciona como una entidad fundamental en los estudios literarios, pues establece una estrecha relación con las denominadas "instancias correlativas del sujeto", es decir, con la subjetividad, el yo, el inconsciente, la interioridad, la identidad y la literaturidad.

Esto constituyó un adelanto en teoría literaria, por cuanto antes de contar con su incorporación era necesario remitirse obligadamente a referentes teóricos provenientes de la filosofía, psicología, psicoanálisis, etc., si se deseaba realizar un estudio de alguna obra. De la complejidad e indeterminación del sujeto, se pueden derivar sus tres formas de expresión (narrador, personaje, autor), desprendidas de los distintos planos del discurso. Por lo tanto, Krysinski le otorga al sujeto una vital importancia así como muchos otros teóricos y pensadores (Heidegger, Foucault, Morin, Adorno, etc.), puesto que enriquece el discurso literario al relativizarlo: "podemos decir que no hay poesía ni novela, sino discursos del sujeto en la novela o el poema. La literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso lo redetermina cada vez"¹¹³, desde este punto de vista, resulta entendible la idea de abordar la búsqueda de fundamento de Mío Cid Campeador, hazaña a través de la figura del sujeto.

Tomando en consideración lo anterior, y dejando en claro que el sujeto es ante todo un creador de sentido y un portador de conocimiento, se hace necesario precisar los vínculos que se establecen entre las distintas formas que éste adopta, especialmente entre el narrador y el sujeto; a este respecto resultan aclaratorias las ideas de Leonidas Morales, en tres aspectos fundamentales que servirán para este análisis. Primero, existe una relación recíproca entre narrador y sujeto, nunca son instancias independientes entre sí. Segundo, en una novela no existe sujeto sin personaje, pues "El personaje es el soporte del sujeto:

¹¹² Wladimir Krysinski, "Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso", en: Marc Angenot y otros: Teoría literaria, México, Siglo XXI Editores, 2002.

¹¹³ Ibidem, pág. 286.

sus acciones, sus palabras precipitan la figura de un sujeto, la hacen visible al lector”¹¹⁴. Tercero: narrador y sujeto son instancias que no permanecen fijas, sino que cambian en el tiempo¹¹⁵. La interrelación que existe entre las expresiones del sujeto narrador y el sujeto personaje, mediante “vasos comunicantes” o conexiones entre sí, refuerza la importancia de analizar no sólo la figura del narrador, sino también la del héroe para la configuración integral del sujeto.

No obstante, ¿dónde situar al sujeto autor?, ¿bajo qué categoría debe ser abordado?, ¿qué rol desempeña para la conformación del sentido de la novela? Es innegable que en *Mío Cid Campeador, hazaña*, el autor es una instancia valiosísima para completar el sentido del texto, pues no sólo a través del discurso del narrador o de las experiencias del protagonista, se logra tal cometido. Todas las referencias, notas y cartas que aparecen como preámbulo del texto son un indicador de la presencia concreta y consciente, intencionada, de Huidobro. Sin embargo, también es posible vislumbrar la visión de mundo del autor que aparece entre los pliegues del discurso, que surge desde las fisuras de la obra, y que no representa necesariamente al autor real de carne y hueso. Este autor de carácter implícito, en palabras de Foucault, se ha transformado en “función”. La función-autor, entonces, actúa como un modo de apropiación del discurso, se convierte en un dispositivo de ordenación del mismo, adquiere el grado de autoridad en cuanto actúa como una posición desde la que argumenta o critica y, finalmente, es una especie de metonimia de sus obras, pues quien habla muestra, en parte, su posición ideológica, intelectual y moral, se convierte en definitiva en un fundador de discursos¹¹⁶. Claramente que las incidencias de la función-autor alcanzan al sujeto de esta *Hazaña* y será necesario referirse a él en las instancias pertinentes.

b. Las implicancias del sujeto en la novela.

Perfilado lo anterior, ¿cuáles son las peculiaridades que evidencia el sujeto particularmente en esta novela y que definen el tipo de fundamento que persigue? Para responder a esta interrogante, y retornando a Promis, se analizará el sujeto de este discurso desde su triple dimensionalidad, sobre la base de rasgos que el crítico chileno le otorga específicamente al narrador, pero aplicables al resto de las formas (personaje y autor), ya sea por su pertinencia o porque de alguna manera los incorpora, estos son: la pérdida de la impersonalidad, la relación que establece con el lector y su relevancia en el relato.

La pérdida de la impersonalidad narrativa se produce en el momento en que el sujeto narrador, tiende a identificarse con situaciones, conflictos o personajes de la historia, dejando de lado la marcada objetividad del narrador omnisciente del discurso naturalista; es así que se constata un tono más íntimo, que da cuenta de una realidad mucho más personal e íntima, mediante la que es posible reconocer, en parte, la perspectiva ideológica del sujeto en toda su complejidad: “Los nuevos discursos manifiestan (...) un modo íntimamente comprometido de sentir la realidad y de experimentar sus contradicciones, a veces enigmáticas e insólitas”.¹¹⁷ En lo que respecta a *Mío Cid Campeador, hazaña*, esta

¹¹⁴ Leonidas Morales, “Sujeto y narrador en la novela contemporánea chilena”, en: *Novela chilena. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004, pág. 25.

¹¹⁵ Ibidem, pág. 25.

¹¹⁶ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en: *Obras esenciales. Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1994.

¹¹⁷ José Promis, “La novela del fundamento”, en: *La novela chilena del último siglo*, op.cit. pág. 76.

identificación del sujeto narrador con el héroe-protagonista es evidente; vale también esta idea para el sujeto autor, real e implícito.

Efectivamente, el narrador como voz que se posiciona fuera del relato, es decir, extradiegéticamente, se reconoce en la figura del Cid en cuanto a que éste encarna una serie de valores o principios morales, además de ser portador de un sinnúmero de cualidades y virtudes que lo dignifican y enaltecen, rasgos que el narrador estima profundamente. Para empezar, se deslumbra con la constitución física del protagonista, que adquiere ribetes fabulosos, debido a la magnificencia con la que se lo retrata:

“Rodrigo tiene quince años y ya es un formidable atleta. Corpulento, pero con una corpulencia sin grasas, rica de músculos, de huesos rellenos de cal, de nervios sueltos y sólidos como nervios de una máquina.

Rodrigo tiene cuarenta caballos de fuerza, 40 HP, y se llama Rodrigo Díaz de Vivar.

¡Cómo te admiro, muchacho alegre y saltador, rudo y montaraz, ingenuo y virginal! Eres un anticipo muy superior a todos los sportsmen de hoy. Eres el inventor insuperado del muchacho yanki, del futbolista y del *cowboy*.

Con sus anchos pulmones, cada vez que respira se traga la mitad del oxígeno del mundo. El resto, que se lo repartan los otros por partes iguales”. (808, 809)

Todo en este relato anticipa la figura gloriosa en que se convertirá el joven Rodrigo finalmente, además es interesante el carácter precursor que el narrador le infringe (la idea del Cid como creador se reiterará continuamente), pues su ser es la raíz de todos los héroes venideros, incluso del superhombre moderno, que no resiste comparación con la imagen del héroe mítico que el Campeador representa; el héroe se erige, pues como origen y fundamento.

Luego, la admiración del narrador por el héroe sobrepasa lo evidentemente sorprendente, para centrarse en la valoración de la ética que potencia su actuar y que perfilan su ejemplaridad. Durante el velatorio de armas, próximo a ser armado caballero el Cid, la voz de júbilo del narrador patentiza frente al personaje que se erige como centro de su atención:

“El Cid, sólo, envuelto en sí mismo, envuelto en su pasado, envuelto en su futuro, en sus hazañas, en sus días de luz y en sus días de lágrimas. Detrás de él se mueve una sombra de milagros, delante de él se agita una sombra de designios, sobre él se cierne una aureola de Dios.

¡Oh Cid, cómo te admiro en este instante, en este momento en que puedo pescarte inmóvil, quieto ante mí!

Es la gran noche de tu alma. Te ves tan puro en tu desnudez, tan enorme en tu reconcentración, que sales por encima de tus reflexiones, por encima del espacio, por encima de la vida y de la muerte, asomas la cabeza por encima de los siglos. Vienes a mí iluminado a través de tu muerte, vienes a mí sobre un gran mar a través de tu vida, bajo un cielo de palomas. En el campo radiante de tus miradas ondula la marea de las batallas. Tus ojos son los dos bajos relieves de la gloria; tus manos, que cortaron el camino de las caravanas sedientas, se juntan para ofrecerse en un corazón, y tú pasas vestido de cometa sobre la historia humana, desde España al infinito”, (878)

En consecuencia, la voz narrativa se personaliza (en el sentido de que el narrador toma partido y se identifica con el protagonista, más allá de que coincida directamente con su voz), adquiere un tono íntimo y profundo, pues habla desde la subjetividad de una

entidad que se deslumbra con el prodigio del romancero, el tono narrativo se inunda de subjetivismo puro, pues de él sólo emana la verdad de la poesía; se establece, por tanto, un nivel claro de compromiso del narrador con el héroe, que promete proteger la integridad del Cid, narrando lo que de sublime tenga su existencia. El resto quedará en el olvido o será tarea de la historia; a este respecto, el alcance de Promis cobra sentido: “Estos narradores (de la novela del fundamento se entiende) no sólo instauran inequívocamente su presencia en el relato, sino que también tiñen con rasgos individuales característicos la configuración de la realidad que presentan en su discurso”.¹¹⁸

Paralelamente, desde la posición del autor real, Huidobro considera al Cid como una figura digna de ser immortalizada a través de la escritura, no por nada el proyecto de escribir algo sobre él lo abrigaba desde antes de que Mr. Douglas Fairbanks le expresara su interés por dicho personaje histórico, y así lo aclara en la nota al pie de página ya referida anteriormente. Asimismo, es posible constatar la identificación que Huidobro tiene con el Campeador, un reconocimiento de sangre (de la que se siente orgulloso), ya que su abuelo materno es uno de sus últimos descendientes, y un reconocimiento al hombre de acción que es el Cid, con el cual se identifica plenamente, pues en él proyecta sus más profundas aspiraciones de poeta hacedor de mundos nuevos, de la misma forma que el Campeador tiene un papel activo en la construcción de la nación española. El Cid es el reflejo del propio poeta creacionista, poeta de acción:

“En ese período de mi vida mi preferencia iba por los hombres de acción y de aventura. Me sentí nieto del Cid, me vi sentado en sus rodillas y acariciando esa noble barba tan crecida que nadie se atrevió a tocar jamás. Si mi abuelo era o no descendiente de reyes no lo sé ni me importa. Lo que sí puedo afirmar es que nunca he encontrado un hombre con más porte y ademanes de rey que él. Era la quintaesencia de la vieja España. ¡Qué grandeza en la humildad de ese gallego de Mondoñedo que fue mi abuelo! Alguien ha dicho que la raza española es una raza de príncipes. Así lo creo, y si he hablado de mis abuelos es porque no puedo ocultar el orgullo que siento en mi sangre española. Soy, por mis abuelos, castellano, gallego, andaluz y bretón. Celta y español, español y celta. Soy un celtíbero aborigen, impermeable y de cabeza dura que tal vez ablanda un poco de judío”. (800)

Varios aspectos interesantes saltan a la luz con estas palabras del autor. El más relevante apunta a la desmitificación de la imagen del Huidobro afrancesado y desvinculado de sus raíces hispanoamericanas. Por el contrario, lo que pretende el poeta en estas líneas es reafirmar su identidad hispana, se define a sí mismo desde la sublimación de su origen, desde la valoración de sus antepasados (el abuelo, el Cid). Existe, pues, una necesidad de retornar al principio de todas las cosas en búsqueda de una identidad verdadera, que otorgue fundamentos sobre los cuales reformular el sentido de la existencia y el valor de la palabra. Desde el plano de lo metafórico, este retorno constituye una vuelta al lenguaje originario, a la lengua materna, mediante la cual proyectar la auténtica palabra venidera. El fundamento de este relato se revela en la doble significación de la Hazaña, por un lado la del Cid, persigue la conquista de territorios que extiendan la grandeza de España por toda la faz de la tierra; y por otro, la del poeta-escritor, que asume la colosal tarea de reinventar el romancero y, con él, la palabra fundadora, pues la Hazaña es sólo un “pretexto para acumular poesía”. Y este acto heroico de crear la Hazaña es únicamente realizable por el Huidobro vanguardista, quien en su irreverencia se permite la osadía de acariciar las barbas de tan insigne personaje.

El autor implícito o la función-autor deja en clara su línea de pensamiento, en cuanto dispone del relato, organizándolo de forma tal que orienta al lector en la dirección que

¹¹⁸ José Promis, “La novela del fundamento”, en: *La novela chilena del último siglo*, op.cit. pág. 77.

considera apropiada a sus propios intereses o posición ideológica, en este caso, en favor del Cid y de la idea del fundamento como renovación de la lengua materna. Al igual que en las otras instancias del sujeto, en el autor implícito se deja traslucir la admiración por el héroe español y su obra, manifestándose, por tanto, su mirada más íntima. De igual modo, se percibe un anhelo por derruir las barreras histórica-temporales, para integrar el pasado medieval a la realidad de la actualidad cotidiana. Sin embargo, este intento implica transgredir la escala de valores en los que se erige principalmente el paradigma cultural medieval, pues la banalidad de la vida moderna corroe hasta los principios más arraigados, entre ellos: la dignidad y el valor del honor, que es lo que obliga a Rodrigo a asesinar al conde Lozano, padrino de Jimena, aún sabiendo que este acto abrirá un abismo insalvable entre él y su amada. El efecto que produce el cambio en la forma de narrar un mismo suceso (la muerte del conde a manos del Cid) -desde un lenguaje poético, cargado de lirismo a un lenguaje periodístico, utilitario, conciso y breve, que desvirtúa la magnificencia del hecho- sólo provoca que el lector simpatice aún más con el héroe, compenetrándose con su dolor, al que asiste en la intimidad de la lectura, justificando su accionar, así como el autor lo desea.

El paréntesis que implica el episodio anterior constituye una fisura en el discurso, pues entre medio del acto de enunciación y lo enunciado, surge la voz del autor implícito condicionando la recepción del lector frente a los hechos que se relatan; es así como éste siente también una fuerte indignación (“¡Oh infames!”) por la mezquindad y vulgaridad con que un acto en defensa del honor (valor supremo de los tiempos del Cid) es abordado por la prensa moderna. En definitiva, así como el narrador establece puntos congruentes con sus personajes, el autor real y el autor implícito lo hacen también, configurando la complejidad del sujeto, que por medio de todas sus dimensiones busca el mismo fundamento: la metáfora del Campeador hecho lenguaje.

El segundo rasgo que establece Promis para su programa de la novela del fundamento, y vinculado específicamente con el sujeto narrador, es su relación con el lector. Al respecto señala: “Las nuevas narraciones se legalizan como ritos demiúrgicos cuyo proceso enunciativo espera iluminar el oculto sentido del acontecer, oscuro y enigmático incluso para el propio enunciante. Pero al mismo tiempo, las nuevas narraciones constituyen también pactos de salvación con el destinatario: se narra con la esperanza de convertir la palabra en vínculo, en puente con el otro y, a través de él, con los demás”.¹¹⁹ Desde esta óptica, el narrador entendido como un creador de sentido del texto (demiurgo), y al cual lega su propia impronta, completa su papel de hacedor en la medida que involucra al lector, generando un lazo de unión con él, ya que lo hace partícipe de su propia experiencia en la intimidad de la narración. Las alusiones al lector en *Mío Cid Campeador, hazaña* por parte del sujeto narrador y autor implícito son frecuentes, a continuación un ejemplo:

“Lector, para seguirle en esta etapa vertiginosa, debemos coger un antejo de larga vista y largos siglos y enfocarlos en el año 1081. Veamos. Pon tus ojos en él y enfoca. ¿Qué estás mirando?

- Veo a Cleopatra en una barca sobre el Nilo.

- Te has equivocado, te has pasado muy lejos; enfoca más hacia acá. Déjame a mí; yo tengo hábito de graduarlo.

- No, no, déjame a mí... Ya está, ya lo enfoqué justo. Tengo el año 1081 en las rutas de España.

-¿Qué ves?

¹¹⁹ Ibidem. pág. 76.

- Veo al Cid Campeador, al que en buena hora nació y en mejor hora ciñó espada, al de noble barba crecida...Han pasado la noche en Espinas de Can, cabalgan al amanecer y siguen camino a su destierro. Dejan atrás San Esteban, pasan por Alcobiella. ¡Dios mío, qué ligeros van! Parece que tuvieran ansias de llegar a la libertad. Ya se van acercando a las fronteras, se va acabando Castilla. Pasan la calzada de Quinea y cruzan el río Duero por Navas de Palos, encima de un verso firme y enmohecido". (942)

Es interesante la manera como el narrador invita al lector a comprometerse con el discurso y a participar de él; claramente los caminos del Cid son múltiples e infinitos y, por lo mismo, es necesario hallarle la pista certeramente, como necesario es no perder de vista el valor del lenguaje originario como la piedra fundadora de la identidad del poeta (la piedra, elemento de la naturaleza que se aprecia en toda la novela). Esto ocurre una vez que el héroe es desterrado injustamente, producto de la envidia de los caballeros de la corte y del orgullo del propio Rey Alfonso. No deja de llamar la atención el tono lúdico que se percibe detrás de esta jugarreta en que el lector se pierde en el tiempo, equivocando rumbo, hasta dar con el paradero de Cleopatra (nuevamente la yuxtaposición de planos), ni tampoco el hecho de que sea el narrador el único capaz de acertar el momento justo de la historia, pues tiene el "hábito de graduar los anteojos larga vista", por sobre el lector. ¿No se vislumbra acaso, en este fragmento, asomos del autor-implícito que contiene el alma del poeta visionario, capaz de realizar proezas reservadas sólo a unos pocos? ¿No existe alguna relación entre este acto (omnipotente) de conectar el pasado con el presente por medio de un instrumento de la modernidad y la hazaña de acariciar las barbas del Cid? Sólo el demiurgo, el visionario, puede acceder a tales privilegios y en esto se evidencia que el sujeto completo, en todas sus dimensiones, se hace presente en esta parte del discurso, pues unen sus intenciones para confluir en el mismo fin. Queda claro que más allá del vínculo con el lector, que es efectivo y actúa como recurso innovador en esta novela, del sujeto depende el devenir de la historia.

Es posible conectar la idea anterior con el último de los tres rasgos de José Promis: la importancia del narrador, que para fines de este ensayo se extrapolará a la importancia del sujeto y que, en cierta medida, ya se ha avanzado en su análisis. El crítico señala que el narrador adquiere una relevancia inusitada en la nueva novela y que genera un interés por sí sola, es por esto que: "El narrador se presenta como la medida de la historia, como el único gestor y responsable del sentido que se confiere al relato y, consecuentemente, de la trascendencia que puedan adquirir los acontecimientos de la historia. Su manera de ver las cosas, su forma individual de interpretar los acontecimientos -su perspectiva- lo convierten en el centro del mundo representado, lo transforman en el elemento más importante de la representación. El proceso receptivo del lector, por lo tanto, se orienta más hacia la figura narrativa que hacia los contenidos e la narración".¹²⁰ Efectivamente, en esta novela la voz del narrador se levanta por sobre las otras categorías del sujeto; sin embargo, en este caso particular, no se le puede restar méritos a la importancia del autor (real o implícito) en cuanto es decidor para la configuración del sentido del texto y para la búsqueda de fundamento.

Una vez establecida la forma y la importancia del sujeto en una novela como Mío Cid Campeador, hazaña, en base al análisis de tres de los rasgos más característicos que adquiere el narrador en la nueva narrativa chilena o novela del fundamento (impersonalidad narrativa, relación del narrador con el lector y su relevancia en el relato), se desarrollará el segundo aspecto expuesto por Promis como medular para la nueva narrativa nacional: la búsqueda de fundamento. Promis señala: "El motivo más característico de este programa narrativo fue, en consecuencia, la *búsqueda del Fundamento*, es decir, la indagación por

¹²⁰ Ibidem, pág. 78.

el nivel de realidad o por las desconocidas normas cuya presencia permitiera interpretar la situación del individuo en el mundo de una manera diferente a las explicaciones científicas y sociológicas de la literatura naturalista todavía en boga durante la década de 1930”.¹²¹ En torno a este fin, se perfilaron dos rasgos esenciales: la búsqueda de sentido inherente a estas novelas y el afán de novedad.

Respecto a la búsqueda de sentido es preciso detenerse un poco más, aunque muchos de sus aspectos ya han sido evidenciados. Encontrar un nuevo sentido, cercano a la verdad es una máxima también en esta novela, pues se trata de un proyecto que aboga por una renovación y que la encuentra finalmente en el valor de la palabra original y fundadora. El Cid, como hombre de acción, es la figura que logra reconstruir y unificar su patria, la extiende, la inmortaliza; asimismo, el poeta, hombre de acción también, reinventa y construye mundos nuevos a través de la palabra. Todo en esta historia apunta a la raíz y al fundamento, desde la figura del Cid se origina todo lo que existe en la faz de la tierra: inicia la raza de héroes, inicia la corrida de toros, inicia la glorificación de la patria, inicia el romancero y la poesía, porque en su figura se funda el lenguaje; el Campeador es el símbolo de la palabra hispana, que Huidobro intenta rescatar para hacerla “florecer” ya no en el poema sino en la novela. Desde la metáfora, el Cid es la lengua castellana, de la cual el propio autor se siente descendiente y orgulloso de pertenecer, pero más que una unión de sangre verdadera, lo que existe es un lazo a través de la palabra, pues lo que vincula al poeta con el héroe es el idioma de su descendencia, germen de todo acto de creación poética.

El sujeto de esta novela inicia esta aventura para hallar el sentido que se ha extraviado en un arte canónico vacío y fútil que no lo representa, busca, a través de recursos ingeniosos y creativos, su identidad, desde la que rescata aspectos de su propia nacionalidad:

“Encontrará el lector en este libro algunos galicismos y americanismos tanto en palabras como en giros. No me disculpo por ellos. Los empleo por una simple razón de antojo. Me place decir el *volantín* en vez de la *cometa* porque encuentro más hermoso ese chilenuismo que la palabra castiza *cometa* y más natural que *pandorga* o *birlocha*”. (800)

Los chilenuismos, son reconocidos e incorporados a la Hazaña como parte de la identidad del poeta, pues en la expresión “me place” existe también el deseo de perpetuar la lengua nacional, a pesar de parecer un acto supuestamente involuntario.

En definitiva, todo converge en la idea de que el sujeto en búsqueda de fundamento de *Mío Cid Campeador*, *hazaña*, tiene una sólida esperanza en la renovación de la palabra castellana, por ello elige la nobleza de un héroe como el Cid para darle forma a su proeza:

“El primer poema de mi raza está regado con el sudor de tu frente. Al revés de Atila, en donde pisa tu caballo nacen las flores, brotan romances”. (879).

Respecto al afán de novedad no se dirá más, pues ha quedado demostrado su plena presencia en la novela en el tercer punto: “Creacionismo y vanguardia en la Hazaña del Campeador”.

¹²¹ Idem, pág. 84.

Capítulo 6. “Sátiro y el poder de las palabras” y el cierre del proceso transfigurativo huidobriano

6.1 Acercamiento preliminar

Sátiro o el poder de las palabras, publicada en 1939 por editorial Zig-Zag, cierra el ciclo novelesco iniciado por Huidobro en 1929 con Mío Cid Campeador, hazaña. Ha sido una década de intensa producción literaria, en la que la madurez escritural del chileno ha bordeado el amplio espectro genealógico, pues no sólo destaca la originalidad de sus seis novelas¹²² como contribución indiscutida a la renovación de la narrativa nacional, o la potencia lírica de dos de sus más grandes poemarios, Altazor y Temblor de cielo (ambos de 1931), sino que en su osada maestría el escritor ha producido dos singulares piezas teatrales: Gilles de Raiz (1932) y En la luna (1934), dejando su impronta creacionista también en la dramaturgia.

Sin embargo, frente a la profusa e irrefrenable pluma de Huidobro, la crítica literaria aparece como insuficiente o deslumbrada únicamente por su genialidad poética; novela y teatro ocuparán, entonces, un lugar secundario en el interés de los investigadores de la disciplina. Si de sus novelas existe ya un número reducido de estudios críticos, centrados en su mayoría en el análisis y exégesis de Mío Cid Campeador, hazaña y Cagliostro, su novela-film, respecto a Sátiro la situación se agudiza pues prácticamente no se encuentran artículos que tiendan a profundizar las complejas problemáticas que ella encierra. Cedomil Goic en su “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”¹²³ indica apenas tres ensayos referidos específicamente a esta novela, otras menciones, aunque casi a modo de enunciación de la trama, se hallan en artículos que hablan sobre la narrativa huidobriana a nivel general; por lo mismo, la falta de perspectivas críticas e interpretativas convierten a Sátiro en una novela por de pronto inexplorada, cuyo valor literario y significaciones dentro del sistema poético huidobriano están aún por desentrañar.

Sobre el impacto que una novela como Sátiro o el poder de las palabras pudo haber tenido entre los lectores al momento de su publicación, poco y nada se sabe, sólo un artículo periodístico con comentarios elogiosos guarda la Fundación Vicente Huidobro, titulado “Crónica literaria” y escrito por un tal “Bibliotecario”, que pareciera ser de la fecha dado el tono de novedad con que es referido el libro, ya que no lleva ninguna otra referencia. Tampoco la entrevista dada por el escritor al diario “La Nación”, el 28 de mayo de 1939, arroja detalles sobre su último libro, como lógicamente pudiera pensarse, o indicios respecto al enfoque que Huidobro, narrador experimentado ya, ha perfilado en relación a la novela

¹²² Todas mencionadas en la introducción de esta investigación.

¹²³ Cedomil Goic, “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”, en Anales de Literatura Chilena, año 4, diciembre de 2003, número 4, pág. 291. Otras interesantes referencias sobre la novela se encuentran en el artículo de Sergio Saldaes, “Trayectoria en la poética de Vicente Huidobro; acerca de tres de sus novelas”, en Actas del congreso SOCHEL 1999, Santiago de Chile, SOCHEL, 2000, pág. 437 a 439.

como género; muy por el contrario, sigue afirmando con vehemencia, al igual que en la prehistoria de su escritura, el supremo valor y el incuestionable potencial creativo de la poesía, pues ella “es la conquista del universo (...) La poesía es revelación, es vida en esencia, es el universo que se pone de pie. En realidad, la poesía nos hace ver todo como nuevo, como recién nacido, porque ella es descubrimiento, iluminación del mundo”¹²⁴. En resumidas cuentas, todo respecto a la relación del chileno con el género, que cultivo con insistencia durante una década, parece ser un insondable misterio, más aún en Sátiro, pero la obra hablará a través de sus palabras y por medio del poder de su metadiscursividad.

6.2 Argumento

Sátiro o el poder de las palabras es una novela que, muy al estilo huidobriano, narra el intrincado proceso de transformación interior que sufre su protagonista, Bernardo Saguen, un sibarita hipersensible, voluble, inseguro y solitario, que una mañana cualquiera sale a andar por la ciudad, en una práctica habitual que le depara el disfrute de algunos placeres: contempla la belleza primaveral, adquiere un Picasso y compra una primera edición de Rimbaud, sin imaginar siquiera que todo su optimismo acabará de golpe a causa de una palabra. El día de suerte, el entusiasmo inexplicable que le lleva a sentir que “dentro de sus zapatos saltaban conejitos alegres” (1340), termina cuando luego de un acto inofensivo, como lo es regalar una caja de chocolates a una tierna niña de diez años que ha estado contemplando ansiosamente la vitrina de una dulcería, una vieja portera le grita “¡Sátiro!”. Después de ese hecho ya nada será lo mismo para el personaje, el poder de la palabra enunciada, que funciona como un acto de habla declarativo¹²⁵, con su fuerte carga semántica negativa y moralmente reprobable, provocará una fractura en la identidad de Bernardo, que se agudizará inevitablemente con el transcurrir de los acontecimientos, y que terminará al final por configurar el rostro más enigmático y recóndito del protagonista.

La incapacidad de Bernardo de olvidar el desagradable incidente y la horrorosa palabra que lo persigue sin piedad, lo hace realizar acciones un tanto desmedidas, y la forma de relacionarse amorosamente da cuenta de ello. Todas sus amantes son la representación de un tipo distinto de mujer, pero ninguna logra hacerle olvidar la obsesión de la muerte, que en el fondo es su propia muerte interior de la cual no puede desprenderse. Metafóricamente esta muerte es el paso del hombre culto, refinado y aspirante a gran escritor, al fauno animalesco e irracional que implica la figura del sátiro. El amor, como una de las temáticas centrales de la obra, de claro contenido erótico, no sirve más que para evadir fugazmente el saberse perdido y solo en medio del universo. Como Altazor, Bernardo cae inevitablemente hacia su fin; así, la relación con sus amantes es altamente inestable, las llama, las busca, les pide perdón, las abandona sin mayor explicación, hasta que finalmente termina por

¹²⁴ “Entrevista a Vicente Huidobro (1939)” (*La Nación*, Santiago), en René de Costa, *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Madrid, Taurus Editores, 1975, pág. 83.

¹²⁵ “La lengua es una forma de actuar social, en el sentido de que, al hablar, tenemos la posibilidad de influir sobre comportamientos ajenos mediante peticiones, preguntas, propuestas, consejos, avisos, etc., es decir por medio de actos de lenguaje (o de habla como otros prefieren denominarlos) que se alinean en un texto y se actualizan pragmáticamente en una situación de comunicación”, en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1989, pág. 17. Respecto a la clasificación de este acto como declarativo, se debe decir que la palabra “sátiro”, con la que es rebautizado el protagonista, tiene la fuerza suficiente para transformar la realidad de manera inmediata, todo cambia luego de que ha sido pronunciada, pues ella da inicio al proceso de transformación que no se detendrá hasta que el personaje asuma su nueva identidad.

resignarse a su soledad, pues la real felicidad estará dada por la constante evocación de la imagen de la gruta, con la pequeña niña adentro que lo espera.

Otra forma de escapar a su descentramiento es por medio de la escritura; por momentos el anhelo de ser escritor le devuelve su optimismo, pero su pereza mental e inestabilidad emocional impiden que finalmente realice este propósito, luego, asumiendo su incapacidad creativa se conforma con ser un traductor, el mejor por cierto, pero tampoco lo logra, pues la profunda crisis que lo embarga, los delirios, los ecos de la palabra odiada, terminan por inmovilizarlo y convertirlo en un autómatas de sus propios miedos. También la huida de la ciudad para perderse en la majestuosa naturalidad del bosque o su ida al mar junto a Susana, se ven interrumpidos por hechos aciagos que terminan por convencer a Bernardo de su fatalidad, de su destino nefasto y desventurado.

Así decide confinarse en su departamento, que cada día toma un aspecto más lúgubre y desmejorado, como una caverna -idea que irá adquiriendo un sin fin de significaciones-, se vuelve taciturno y pesimista, no visita a sus amistades ni recibe a nadie en casa, casi no sale y cuando lo hace, en un intento pasajero por retomar su antigua y añorada vida, distintas circunstancias lo atemorizan y lo obligan a esconderse otra vez, y, a veces, en un estado de extremo desvarío, deambula por la ciudad como un completo extraviado del mundo y de sí mismo.

La crisis se vuelve extrema y la metamorfosis sufrida por Bernardo no tiene remedio y los cambios anímicos son persistentes. Pasa de la más absoluta agonía a la euforia desatada (se siente héroe cuando en un acto inconsciente salva a un niño que ha caído al agua), de la confianza completa en sí mismo al menoscabo de su persona, del amor enardecido por sus amadas a la total indiferencia. Esta mutación se refleja incluso en propio cuerpo, su rostro, sus manos, sus ojos, ya no son los de antes, la misma percepción tienen sus cercanos, la gente lo escruta con la mirada y en su completa agobiante subjetividad el antihéroe se advierte como un engendro bestial, aunque no sea capaz de reconocerse como tal sino hasta el final de la historia, cuando mediante la violación instintiva de la pequeña niña, a quien ha prometido regalar una hermosa pelota, termine por configurarse en la figura del sátiro, demostrándose así el poder transformador de las palabras.

6.3 Sátiro y el poder de las palabras entre vanguardia y postmodernidad

6.3.1 Vanguardia y surrealismo

Para 1939, la vanguardia poética es una aventura del pasado, su transgresora potencia, su mueca iconoclasta, vitalidad y bríos, así como los insólitos episodios destinados a quebrantar la odiosa estabilidad burguesa, han perdido su impacto; no obstante, sus resabios irán tomando una tonalidad distinta, su sello antirrealista persistirá en la producción escritural posterior, aunque teñido de una sensibilidad distinta, acorde a los nuevos tiempos.

Referente a la narrativa -cuyo proceso de renovación empieza con posterioridad al de la lírica, a lo menos dentro del ámbito nacional¹²⁶ - resulta patente la influencia del surrealismo,

¹²⁶ Se debe recordar que José Promis considera que la renovación de la narrativa chilena parte con el programa de "La novela del fundamento", esto es, con los escritores de la generación de 1927, nacidos entre 1890 y 1905 aproximadamente, idea que toma

en especial lo ligado a la dimensión inconsciente, a las acciones automáticas, al universo onírico y al desborde de la libertad interior, por medio del pleno fluir de la conciencia¹²⁷. Todo esto porque el surrealismo se erige como uno de los últimos movimientos de vanguardia, que además cuenta con una propuesta programática definida sobre la base de nuevos planteamientos que surgen a la luz de nacientes disciplinas, entre ellas la psicología y la psiquiatría, y que coloca el problema de la libertad, individual y social, en el centro de su interés¹²⁸. De todas formas, otras tendencias literarias-filosóficas irán tomando fuerza desde la década del treinta en adelante: la literatura fantástica, existencialista, absurda, se unirán a este universo literario mixturado hasta cincelar el rostro incipiente e híbrido de lo postmoderno.

El conflicto interior que experimenta el protagonista de *Sátiro o el poder de las palabras*, su complejidad psicológica y la proyección que hace de ella en la novela, los trastornos de personalidad, las pesadillas que lo atormentan, los espectros que lo invaden, las visiones que diluyen los límites de lo real, bien podrían concebirse como la manera en que el surrealismo ha penetrado también en esta novela -a pesar de los desacuerdos explícitos de su autor para con este movimiento-. Se ponen en juego aquí algunos de sus aspectos centrales, aunque más bien en el ámbito temático que estructural, puesto que el acto escritural, la producción misma de la novela, no se ve alterada por incoherencias que pudieran dar señas del uso de la escritura automática por parte de Huidobro, a pesar de la presencia del monólogo interior que a veces surge, especialmente en los momentos de delirio de Bernardo. La impronta de una obra iluminada por la plena voluntad creadora se mantiene, en *Sátiro* la metamorfosis del protagonista tiene coherencia con los acontecimientos que lo circundan y con los signos premonitores que le anuncian la fractura total de su identidad.

Como punto de partida, es necesario señalar el alto grado de subjetividad que impera en Bernardo desde el inicio, plasmando de relatividad la historia, situación que se irá agudizando de a poco, por mucho que el narrador en tercera persona, prácticamente omnisciente, se esfuerce por mantener la objetividad y verosimilitud necesaria a sus lectores, aunque, en ocasiones, el desvarío extático del personaje termine por quebrar su seguridad. Así, ante la felicidad inexplicablemente innata y sin razón aparente que experimenta el héroe una vez iniciada la novela, se dice:

“Bernardo no podía precisar si su presencia producía la primavera o la primavera producía su presencia. Un hecho indiscutible: la primavera se sentía tan contenta de ser la primavera, que su alegría se comunicaba a todo el universo”. (1340)

Desde la personificación lúdica de la alegría primaveral, el narrador opera como un disipador de la primera incertidumbre: es la primavera la que pone dichoso a Bernardo,

como base el esquema generacional de Cedomil Goic, quien, a su vez, denomina superrealismo a esta nueva tendencia narrativa. Por otra parte, Leonidas Morales señala que “En la novela chilena contemporánea, la fase vanguardista y su paradigma se inician con *La última niebla*, de María Luisa Bombal, publicada en 1935.” (en “Sujeto y narrador en la novela contemporánea chilena”, en: *Novela chilena. José Donoso y Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004, pág. 31).

¹²⁷ Es evidente la constante presencia de estos recursos en las novelas de María Luisa Bombal o Juan Emar, por mencionar sólo algunos de los más destacados narradores vanguardistas chilenos.

¹²⁸ “El problema de la libertad, pues, sigue siendo el problema fundamental del surrealismo. Por ello, al igual que Dada, tampoco se presenta como una escuela literaria o artística. El lema de Rimbaud, “La literatura es una idiotez”, es también su lema: la puesta que está en juego es más importante que el arte de hacer cuadros o escribir versos: está en juego el destino del hombre, su fortuna o su ruina en la tierra. Esto es lo que el surrealismo entiende, y en dirección a esa verdad sin sobreentendidos inicia su acción”. Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, pág.77.

ese es el hecho indiscutible que el héroe no logra percibir. No obstante, ante la palabra que lo descentra, sátiro, el entorno cambia de aspecto y adquiere su semblante más triste, también provoca los cuestionamientos del narrador y su identificación con el protagonista:

“Toda esa alegría quedó unos instantes detrás de él, frente a la vitrina de la dulcería. Su rostro se entristeció. El cielo y el aire se tornaron sombríos.

¿Cómo es posible que una frase canalla pueda romper una hermosa mañana?” (1342)

El mismo Bernardo supone la falsedad de la existencia, cuestiona la realidad como un engaño, como un embuste del destino, más aún después de la palabra maldita; por ello, la subjetividad del héroe es la forma de irrumpir en el desagrado mundano de una vida cotidiana que nada tiene de excepcional, que halla su lugar en medio de la urbe alienada y vacía, antro de espectros dislocados que vagan sin reconocerse, como él mismo lo hace. Únicamente todo el universo con su energía cósmica y las sonrisas infantiles de las tiernas niñas serán capaces de alumbrar el inexorable camino hacia la muerte. También la poesía se presentará en la novela como un tópico importante a través del acto creativo, para el héroe la poesía será la portadora de la verdad por eso su afán de convertirse en un gran escritor, frente a la conminación que le hace su amigo Mario Viner de que se aferre a la vida real, Bernardo expresa:

“-¿A qué realidad? ¿Cuál es la realidad? El poeta es el único que la conoce y todos creen, al revés, que es el único que la ignora. El poeta suscita la realidad, no acepta cualquier realidad, sino aquella que resuena en el plano de su espíritu. Va por el mundo creando realidades, porque las cosas más apartadas, más grandes, más pequeñas, más escondidas se dan la mano ante sus ojos”. (1346)

Los ecos del Huidobro creacionista resuenan en estas palabras de su personaje y no han muerto a pesar de todo; sin embargo, esta convicción sólo quedará como una idea vaga que Bernardo no podrá concretar, pues le estará vedado el poder demiúrgico que brillaba en la genialidad de los protagonistas de las anteriores novelas: El Cid, Cagliostro, Alfredo Rock, incluso Alejandro Mir, son portadores no sólo de la palabra creadora sino también de la acción transformadora del mundo; en el caso de Bernardo Saguen, su desidia mental, la falta de compromiso social y la inseguridad que lo desconcierta a cada paso, lo convierten en una especie de marioneta del destino, un hombre sin voluntad, incapaz de perseguir hazañas, de buscar aventuras memorables, sólo lo mueve el capricho, es antojadizo porque no tiene un rumbo definido, es el hombre enajenado y perdido en medio de su más completa soledad, el autómatas contemporáneo extraviado en medio de la ciudad, sobre la condición del protagonista reflexiona el narrador:

“¿Qué hacer para llenar el tiempo olvidado como la última barrica vacía por descuido, vacía tantos años a causa del rincón más oscuro de la bodega? ¿Qué hacer para llenar el tiempo de un hombre vacío? Mirar el cielo, mirar la calle, mirar la casa de enfrente que sólo existe para eso”. (1356)

¿Qué persiste, pues, del brío impetuoso, atrevido y dinámico del vanguardismo creacionista de antaño?, ¿las resonancias de una estética que se niega a morir; el poder transformador de las palabras que no sólo provienen de la superioridad del poeta sino también de la tosquedad del acontecer cotidiano; las ansias de libertad desamparada que persigue Bernardo? Algo de la germinante energía universal se ha diluido en esta novela, que tiene un dejo amargo, contrautópico y apocalíptico.

De las técnicas que Huidobro empleara con maestría en Mío Cid Campeador, hazaña poco queda: la presencia de lo musical, la revolución tipográfica, formas como el cómic, la cinematografía, onomatopeyas, el lenguaje periodístico, juegos lingüísticos,

han desaparecido; sólo ha perdurado el montaje como un intento de reconstrucción de una realidad intrínsecamente fragmentada, distorsionada dada la confluencia de realidades paralelas que se trastocan en sueño y realidad.

Las constantes, reiteradas e intensas alucinaciones que experimenta Bernardo, lo llevan al paroxismo y al borde de la locura, le cuesta distinguir si cada situación es real, parte de su imaginación o algo que ha soñado; le ocurre a menudo con la imagen de la gruta mágica cuya evocación le provoca un bienestar incomparable:

“Se dirigió a su escritorio, abrió la ventana, acercó al balcón el gran sillón de cuero y se sentó pesadamente a contemplar la noche.

Así permaneció durante largo tiempo. No sentía frío ni se daba cuenta del correr de las horas (...) Empezaba a flotar o a vagar por otros mundos, suyos privados, únicamente suyos. Todo desaparecía alrededor; el cielo, la Tierra dejaban de existir. Sonreía terriblemente. La gruta mágica se erguía ante él. La gruta de los mirajes llenaba sus ojos, su cerebro y le rodeaba por todas partes. Se internaba y se perdía en sus laberintos en medio de una luz indecisa y fría, una luminosidad de nieve encendida. Y allá en el fondo, aquella niña de diez años que le sonreía y le llamaba, aquella niña buena que le comprendía y sólo aspiraba a adorarlo de rodillas. ¡Cuán lejos estaba de las miserias de la tierra y cómo palpitaba su corazón en esas profundidades! Esa era la vida verdadera. Nunca había sentido un placer tan violento. (...) De súbito se encontró en su escritorio, sentado junto a la ventana, en el sillón de cuero.

Pero ¿cómo? ¿Qué ha pasado? ¿Dónde estoy?”, se preguntó angustiado”. (1450)

El doloroso proceso de transformación interior que debe enfrentar el héroe, para asumir su genuina identidad, y que intenta negar por todos los medios, se ve aplacado con el recuerdo de la gruta, que cada vez irá adquiriendo mayor fuerza y persistencia. Es posible concebir el descenso hacia la gruta como un viaje hacia sí mismo, hacia la verdadera naturaleza de hombre lascivo y animalesco que soslaya contemplarse a la luz de su plena conciencia, pues teme a lo social y moralmente permitido. La crisis de Bernardo surge precisamente de este choque incompatible entre su aspiración de ser (magnánimo, superior, caritativo, noble, ídolo salvador, eximio escritor, amante desbordado), y lo que es realmente, un ser fragmentado en medio de su aislamiento voluntario, con un deseo que lo desgarrar. Bajar a las profundidades de la caverna junto a la pequeña niña que lo llama, es la aspiración inconsciente que lo fascina y lo consume. Por eso el estremecimiento cuando ve a la linda hija del pescador llorar frente al cadáver de su padre, a la escolar que topa en la esquina o el abandono repentino de Ina, la última de sus amantes, cuando se entera de que tiene una hija de diez años.

El tópico de la caverna adquiere también otras interpretaciones: “El descenso de Bernardo a la “gruta” por medio del “agujero” del cual ya había soñado en un plano físico la penetración de la niña, es interpretado por Bernardo en su mentalidad enferma como una ascensión a la vez. Se siente leve, somnoliento, circundado por una naturaleza en decadencia. Bernardo tiene que huir, penetrando en el laberinto, evadiendo “estalactitas”, “piedras”, para acomodarse “acurrucado al fondo de la gruta” (1472), o sea, el retorno al útero materno y el restablecimiento de la armonía”¹²⁹, en este caso se comprende como una desarticulación del sujeto adulto que no acepta su condición y prefiere evadirla.

En la caverna, el protagonista se convierte en lo que es, un sátiro, un ser irreal, que en la mitología grecorromana está representado como una divinidad agreste, mitad

¹²⁹ En John. F. Garnanigo, “Sobre “Sátiro o el poder de las palabras””, en *Revista Iberoamericana*, 1979, enero-julio, N°

hombre mitad animal, la figura del macho cabrío y el símbolo de sexualidad, pero que desde la concepción ética cristiana adquiere connotaciones negativas en cuanto demonio símbolo de la corrupción. Se debe mencionar que la metamorfosis interna del protagonista, se evidencia también en el cuerpo, algo ha mutado en la fisonomía de Bernardo inevitablemente, todos lo notan, él aún más, ha envejecido y su rostro no le pertenece. En la escena que cierra el relato, y cuando sólo falta el último paso para la completa metamorfosis (el ultraje de la menor), se muestra al protagonista de la siguiente manera:

“A las cinco de la tarde volvió a experimentar la misma impaciencia. Se arregló un poco y salió a la calle. Su gesto desafiador del día anterior, su ademán altanero de la mañana se habían trocado en una extraña indiferencia, una *indiferencia activa*. Parecía ir siguiendo un ensueño pero sin ese aire ausente de otras veces. Notó apenas que la pierna izquierda se le había doblado dos veces en su camino y que se quedaba atrás, como cansada o desobedeciendo a sus músculos. Se frotó suavemente la rodilla. Todos sus movimientos eran calmados, serenos. En verdad no se sorprendió mucho al encontrarse en medio del jardín donde jugaban los niños.” (1469)

La pierna con la que cojea, sin razón aparente, no deja de recordar el aspecto contrahecho y deforme del fauno, esperpento mítico y milenario; además la falta de sorpresa de hallarse frente a los niños, la serenidad experimentada y la alegría sin culpa, anticipa que el héroe ha cambiado definitivamente, sólo deberá superar la última prueba que le impone su condición: consumir el acto sexual, puesto que únicamente así su conversión será total y absoluta, la lucidez de esto es la “idea vaga con una pequeña luz dentro” que sube por sus espaldas hasta el cerebro una vez que asciende desde la gruta maravillosa a la realidad cotidiana nuevamente, donde para su desgracia, le espera todo el rigor del peso social.

La gruta es, por tanto, un lugar de muerte y nacimiento, de liberación plena del hombre apolíneo, mesurado y racionalmente censurado, para dar paso al genuino despertar del espíritu dionisiaco, irracional y desenfrenado que revive gracias al poder de una palabra: “sátiro”. La liberación de las pasiones, el actuar instintivo del protagonista nuevamente vincula a la novela con tópicos surrealistas, ya señalada por Nadeau, en su *Historie du surréalisme*, la importancia del sueño como una forma de liberación a través de la complacencia: “El sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo no inferior acaso al de la vigilia. Es, por tanto, una parte esencial de nuestra existencia. En el sueño el hombre se satisface plenamente con todo lo que le sucede. ¿Por qué, pues, no será posible hallar un punto de encuentro de estos dos estados, sueño y vigilia, aparentemente contradictorios, en el que ambos se resuelvan dando lugar a una especie de realidad absoluta, de surrealidad?”¹³⁰ En el caso de Bernardo, el sueño –que nunca es absoluto y deja la duda de su veracidad- supera a la realidad en todas sus magnitudes, pues en la medida que avanzan los acontecimientos pareciera haber una suerte de detención de la acción, concordante con la inactividad del personaje, ya casi nada ocurre externamente, sólo el encierro del protagonista, algunos paseos ocasionales y el encuentro con extraños personajes furtivos, entre ellos la muerte, que tiene forma de mujer. La batalla identitaria se libra en el inconsciente del héroe, sus pesadillas y el placer de la gruta adorada ocupan casi todo el relato.

La idea vanguardista de la destrucción de lo falso e inauténtico para erigir, en su lugar, algo completamente nuevo, puede observarse en la figura del fauno que surge de las entrañas del protagonista, como un antihéroe portador de la locura, del sacrilegio, de lo monstruoso que puede estar contenido en cada ser humano.

¹³⁰ En Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, op. cit, pág. 179.

Para cerrar el tema de la libertad, es importante prestar atención a ciertas ideas de Bernardo respecto a lo que debiera ser la vida, cuando todavía no había sido afectado por la crisis: “-Se trata de liquidar las trabas de una educación engañosa o de ser víctima de ella; se trata de soltar las amarras; se trata de liberar nuestras verdaderas fuerzas íntimas. Es preciso que la vida sea la vida y no una farsa...Y sobre todo es preciso que la vida sea elevación, altura, ¿comprendes? La vida empieza en la atmósfera”. (1346)

En otras palabras, se está en presencia de un personaje que tiene la convicción de algo que aspira a lograr porque comprende sus carencias, se sabe reprimido y descontento dentro de un mundo descolorido de emoción, se siente prisionero de convencionalismos y de normas que no comparte. Claramente intenta superar el engaño mediante la escritura como acto creativo consciente, pero dado que su debilidad no se lo permite, esta premisa se realizará, a pesar de todo, mediante la vía inconsciente de lo onírico y del héroe autómatas que sólo sigue sus impulsos devastadores e irracionales, en una manifestación abiertamente agónica como una de las actitudes propias de la vanguardia, según Renato Poggioli.¹³¹

6.3.2 Del surrealismo al superrealismo

Antes de explicitar las relaciones que una novela como Sátiro o el poder de las palabras establece con el subtítulo, será necesario puntualizar algunos aspectos. Primero que todo, por superrealismo se entiende una tendencia literaria que opera en la novela hispanoamericana, desde 1935 en adelante, periodo conformado por varias generaciones con rasgos independientes pero que comparten un precepto común: la superación de la realidad entendida en su sentido clásico y tradicional; destacan la primera generación superrealista de 1927, que Goic considera como la “auténtica vanguardia de la literatura hispanoamericana”, la neorrealista de 1942 y la irrealista de 1957.¹³²

La eclosión de los movimientos históricos de vanguardia evidentemente da la nota para la renovación literaria de occidente, de ahí en adelante la exploración de la realidad amplificada en múltiples dimensiones se convertirá en el insospechado terreno de la práctica literaria. Si bien, para fines de la década del treinta la unidad del grupo surrealista se rompe inevitablemente, a pesar de los esfuerzos de André Breton, su legado rico

¹³¹ El crítico italiano en su libro Teoría dell'arte d'avanguardia “examina cuatro actitudes sustanciales que en cada poeta o movimiento se presentan con mayor o menor énfasis y que a menudo se entrecruzan: 1, activismo; 2, antagonismo; 3, nihilismo, y 4, agonismo. Las dos primeras tienen un carácter programático y constituyen la ideología de la Vanguardia; las dos últimas se nutren de elementos irracionales que provienen del instinto de destrucción.”, en Oscar Hahn, “Prólogo”, en Vicente Huidobro, Altazor, Santiago, Editorial Universitaria, 1995, pág. 9.

¹³² Señala Cedomil Goic “A lo que el Superrealismo nos enfrenta es a la observación de una fractura en la historia literaria, a la experiencia no ya de un cambio dentro del sistema sino a un cambio de sistema literario y, por consiguiente, no a la alteración de un aspecto de la novela moderna, sino al cambio de estructura de la novela, a la aparición de una nueva novela. Esta fractura permite observar que no se trata sin más de la querrela entre dos generaciones, entre dos sistemas de preferencias generacionales distintos –mundonovistas y superrealistas-, ni tan siquiera de la variación de dos tendencias literarias definidas –Naturalismo y Superrealismo- que efectivamente existen, sino y fundamentalmente de la oposición y diacronía de dos sistemas literarios. Estos sistemas pueden ser definidos o reconocidos como Realismo –el sistema tradicional y moderno que se extiende desde el siglo XVIII hasta 1934- y, provisionalmente, para los fines de la caracterización: Antirrealismo. Estos sistemas permiten definir dos épocas de la historia literaria: Época Moderna, concluida y caracterizable por su sistema completo, y Época Contemporánea, en su etapa inicial pero con su tipo ideal diseñado a la fecha”, en Cedomil Goic, “Superrealismo”, en Historia de la novela hispanoamericana, Santiago, Editorial Universitaria, 1972, pág. 177-178.

en innovaciones y abierto al campo del inconsciente onírico irracional se expandirá hacia las formas de representación artísticas venideras, es por ello que las propuestas surrealistas se encuentran implícitas, de alguna forma, en las características sustanciales del superrealismo. Goic advierte cuatro rasgos principales: la superación del realismo, el nuevo modo de representación de la realidad, la autonomía de la obra de arte y la desarticulación del lenguaje; se verá, entonces, cómo aplican éstas en la última novela de Huidobro.

a. Superación del realismo.

En relación a este primer rasgo, Goic señala: “Superrealismo, en una primera e inmediata nota, significa superación del Naturalismo y, en cuanto éste actualiza las posibilidades típicas de la novela moderna y de la literatura moderna, significa esencialmente superación del Realismo”.¹³³ En *Sátiro o el poder de las palabras*, así como en toda la obra huidobriana, ésta premisa se torna fundamental, el rechazo a la representación mimética en pos de una realidad paralela inexistente a simple vista y que sólo se revela para el poeta, es el punto de partida del creacionismo, idea que ha sido desarrollada en el segundo capítulo de esta tesis.

Bernardo se ha ido perfilando en las líneas previas como un desarraigado social que desprecia el mundo que lo rodea por considerarlo una falsa proyección de la verdadera vida, y que espera escondida, en algún recóndito rincón de sí mismo, el momento de su liberación. El rechazo a la realidad se trasunta en la búsqueda del sueño como viaje interior, como un viaje existencial: “La necesidad del viaje o de la búsqueda se establece ya desde las primeras líneas de la novela. El poeta, atrapado por el tiempo, quiere huir. Este deseo de evasión se hace evidente por el uso de imágenes y símiles etéreos, por ejemplo, “nubes como barcos”; “mirar el cielo como salirse del tiempo”. En una proliferación de imágenes que sugieren decadencia.”¹³⁴ Las ansias de evasión se expresan no sólo mediante el lenguaje metafórico y poético del narrador, sino que también de una forma clara y directa: “¿Hay algo mejor que dormir? ¿Acaso el día no está de más?” (1348); asimismo, Bernardo se define como “un soñador estático” (1347), sin mucha valentía y cuya debilidad le impide enfrentar las problemáticas del mundo exterior, a diferencia de Pedro Almora, la encarnación del hombre de acción, “soñador dinámico”, que él no es pero que admira.

En esta novela poco interesan los elementos externos, la lógica de los sucesos, las prácticas cotidianas de los habitantes de la ciudad, su modo de relación o las circunstancias que los aquejan, puesto que lo medular se centra en la mente de su protagonista, en las cavilaciones que lo consumen y en el proceder disparatado de un autómatas absurdo aunque veraz.

b. Nuevo modo de representación de la realidad.

El paradigma contemporáneo implica ciertamente “Descubrimientos de nuevas esferas de realidad y consiguientemente de nuevos modos de experiencia y de interpretación de la realidad.”(179) En *Sátiro* la realidad se trastoca en experiencia paralela, pues el protagonista habita entre dos mundos, todo adquiere una doble significación: el departamento que lo cobija, las calles que deambula, las mujeres a las que se aferra, su fracasada escritura.

¹³³ Ibidem, pág. 178. A continuación, todas las citas de Cedomil Coic estarán tomadas de este libro y serán indicadas sólo con el número de página.

¹³⁴ En John. F. Garnanigo, “Sobre “Sátiro o el poder de las palabras””, op.cit., pág. 317.

En relación al hogar de Bernardo, se puede decir que ejerce, por una parte, un poder represivo puesto que, en ocasiones, lo inmoviliza como si fuera una estatua marmórea, el encierro ejerce una atracción tal que le impide retomar su quehacer normal, cuando intenta salir a distraerse, algo lo llama a confinarse nuevamente. El apartamento puede ser interpretado como la madriguera del fauno, que provoca percepciones ambivalentes en el héroe mientras dura el proceso de metamorfosis, en ese lugar Bernardo desvaría libremente, como en un estado de sueño y vigilia, evocando la gruta mágica placentera, pero, asimismo, sufriendo por el horror de ser un sátiro, idea contra la que lucha y que no se resigna a aceptar, aunque en el fondo de sí se advierta cierta duda, que ni el narrador es capaz de esclarecer:

“Bernardo vive en un mundo de alucinación y, tal vez, no lo ignora; lo malo es que se diría que en el fondo de su ser le agrada vivir en ese mundo, y que todas sus luchas parecen, por momentos, no ser sino comedias. Pero esto es inverosímil. ¿Cómo puede ser comedia la tortura, cómo pueden ser comedia sus gestos de desesperación? Cuando de repente se forma ante él la gruta misteriosa, y él la ve, la palpa, y a veces hasta desciende por ella. ¿Cómo podemos suponer que sea la propia voluntad la que la haga surgir ante sus ojos del fondo de la nada? A veces se coge la cabeza y grita colérico:

-Esta casa está embrujada. Esta maldita casa me va a volver loco”. (1419)

Las avenidas que recorre son, de tanto en tanto, los espacios laberínticos de su propia mente enferma, por los que se arrastra como hechizado por una idea que lo impacienta caóticamente. Por de pronto, la misma calle Valmont, donde se inicia la degradación del personaje al ser tratado de “sátiro” -nombre que funciona también como el apellido de Laura, su primera amante-, encierra los conceptos de valle y monte propios del mundo silvestre, del entorno natural del animalesco personaje: “Como Dante *nel mezzo del cammin*, Bernardo es un hombre de treinta y cinco años cuya residencia en la calle Valmont bien pudiera simbolizar su estado psíquico. En realidad es él quien vive una vida angustiada entre el valle de lágrimas y la meta anhelada del monte. El valle en un nivel simbólico ha sido considerado como lugar propicio para toda creación. Desde luego, para nuestro “héroe” la situación se complica por su incapacidad de acción. Esta posición vacilante entre dos polos causa en nuestro protagonista un sentimiento existencial de fragmentación. “Hay un río que me separa de mí mismo, hay una selva y una montaña que me separan de mí mismo”¹³⁵.

El amor en esta novela, concebido como erotismo y sexualidad, es también un intento frustrado de escape a la soledad, a la muerte y la palabra que lo persigue, pues Bernardo no logra sentirse pleno ni con Laura, la mujer adivina y fatal; ni con Susana, la niña de aguas marinas; ni con Ina, la pastora maternal que busca tener como último intento desesperado de negación a su destino fatal, esta última es un prado verde donde el fauno se siente complacido momentáneamente:

“”He aquí que la pastora es un prado verde”.

Ina le apretaba entre sus brazos. Bernardo sintió ansias de tenderse sobre el prado, de morir entre los árboles del prado, estrujado por las raíces o las ramas de los árboles. Cogió todo el prado entre sus brazos y lo arrastró hasta el diván de la pieza vecina. La hermosa pradera verde en medio de la noche y el silencio. La hermosa pradera temblaba con pequeños sobresaltos, como si estuviera agonizando”. (1407)

En fin, un sinnúmero de elementos se conjugan en variadas significaciones, lo aparente tiene su revés en una realidad camuflada, interior y psíquica, que permite variadas posibilidades interpretativas; en consecuencia Goic asevera: “El mundo representado en la

¹³⁵ Ibidem, pág. 316.

novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, es el mundo de la conciencia (...) Un irracionalismo generalizado domina la representación y engendra familiaridad entre órdenes característicos: la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía, del sexo, y revela la ambigüedad de América". (179)

Lo adivinativo, las premoniciones, las intuiciones y los presentimientos son una manera, igualmente, de romper con la lógica racional, para dar rienda suelta a lo excepcional y sorprendente que hay en muchas de las experiencias diarias, esta novela cuenta con episodios reiterados en los que se advierte lo insólito:

"De pronto se detuvo, levantó la cabeza y quedó en suspenso. Adivinaba que alguien iba a tocar el timbre. Tendió el oído, esperó un instante. Sonó el timbre. Se puso de pie y aguardó unos minutos en medio de la pieza. Al segundo llamado fue a abrir la puerta. Laura se echó en sus brazos". (1367)

El tiempo es otro componente del mundo narrado contemporáneo que pierde su objetividad clásica: "Allí donde el tiempo era objeto de una representación lineal, la ordenación de una cronología externa y objetiva; nos encontramos acá con un tiempo interior, subjetivo, no progresivo sino intensivo, que expande el momento puntual para crear un espacio de la conciencia: tiempo espacializado". (179)

En *Sátiro* el tiempo está marcado por el transcurrir de las estaciones, se dan señas explícitas de que la metamorfosis comienza en primavera y finaliza en invierno; sin embargo, el tiempo exterior se vuelve cada vez más indeterminado, el límite entre día y noche se diluye en la medida que aumenta la inseguridad ontológica del protagonista, durante largos pasajes de la novela pareciera imperar sólo la noche con su opacidad nebulosa como metáfora del alma en crisis de *Saguen*. Él mismo no tiene real conciencia del tiempo ni de su condición:

"Durante esos días vivió fuera del tiempo; a veces no sabía en dónde estaba, ni tampoco si vivía o si había muerto ya; no sabía si era un muerto que soñaba adentro de su ataúd. De tarde en tarde le parecía ver, como en niebla, a su portera, que se asomaba al dormitorio. (El mismo se había arrastrado hasta su pieza y se había acostado, sin poder precisar ni cuándo ni cómo.)" (1431)

En síntesis, todo lo anterior deja entrever que el modo de representación de la obra cambia diametralmente, existe una distorsión intencionada de los modelos del pasado que permite la incorporación de los elementos explicitados, más aún si se consideran las ideas bajtinianas sobre la novela como un género moldeable e inacabado; la irrealidad que presentan las nueva narrativa no es más que otro de los rostros de lo real: "La nueva novela y el nuevo modo de representación revelan realidad nueva (sic) ponen en el mundo de la novela algo referido al ser y a las cosas, engendran -en sentido lato- un nuevo realismo". (180)

c. Autonomía de la obra de arte.

Señala Cedomil Goic: "Superrealismo es afirmación de la autonomía de la obra poética, autonomía de la novela, hermeticidad del cosmos literario y autosuficiencia de la obra como objeto". (180) Las vanguardias, y en especial el creacionismo, pretendieron hacer de la creación artística un constructo independiente, cuyo estilo respondiese sólo a las aspiraciones propias de cada escritor, sin obligaciones para con ningún sistema normativo externo que obstruyera el ilimitado genio creador. Por lo mismo, la eliminación de la seriedad, a través de la risa como una manera de desacralizar el canon literario, se

constituyó en una de las vías para lograr la tan ansiada autonomía; pero no sólo el humor sino que también el delirio, lo lúdico y lo imaginativo cumplían con esta finalidad.

Respecto a Sátiro, el humor del tipo *Mío Cid Campeador*, *hazaña* no aparece porque la complejidad de la experiencia fragmentada de Bernardo es contraria a la unidad espiritual, mental y física del Cid. Tampoco se percibe el tono lúdico, la risa subversiva, sólo de vez en vez una vaga mueca irónica y desesperanzadora viene a llenar los lúgubres espacios de la novela, el tono es en todo amargo, angustiado y crítico; no obstante, el delirio y la imaginación desenvuelta recuerdan lo peculiar de esta composición, lejos, muy lejos de los márgenes de la novela tradicional.

d. Desarticulación del lenguaje.

“Un asintactismo marcado caracteriza la prosa superrealista. La yuxtaposición y la inconexión se convierten en norma universal que configura montajes verbales o sintácticos de bruscos cortes y violentas modificaciones insólitas. La lengua literaria tradicional es desplazada e ironizada por una nueva retórica imaginista”. (180) Lo expuesto se liga con un par de técnicas propias de la narrativa contemporánea, estas son el monólogo interior o la corriente de la conciencia y el estilo indirecto libre, usados con frecuencia por Huidobro en *Sátiro*.

En una de las primeras noches, cuando Bernardo va a descansar se dispone a pensar en Laura, sin embargo, su semiconciencia lo lleva a recordar a Susana:

“Le encantaba mirarse en el espejo cuando me mordía las orejas. Era más pasiva, era más regalona; a pesar de su cuerpo se hacía niña, se encogía, era imposible adivinar en qué parte de sí misma escondía todo su cuerpo: se hacía niña y luego esos ojos resignados de oveja que va a la muerte...Sátiro, sátiro. Ah, vieja estúpida, mala mujer. Decirle a uno sátiro porque regala chocolates. Vieja bruja, mala perra. Susana era, sin duda, una buena chica, un ángel ardiente y sereno”. (1366)

De la misma manera automática en que Susana se le viene a la mente, surge la imagen de la vieja infame que le explicita su condición; las ideas, se entremezclan de manera espontánea sin que el pensamiento esté guiado por la razón o la lógica.

Aún así este monólogo interior dista de los utilizados por James Joyce o Virginia Woolf, en donde la incoherencia o la supresión de la puntuación complejiza aún más la narración, haciéndola, por momentos, ininteligible.

También el estilo indirecto libre incipiente, en cuanto a la identificación y confusión de la voz narrativa con la del protagonista se hace patente, ya que si bien el narrador presenta un alto grado de certeza de los acontecimientos, tiende a identificarse con el padecer de Bernardo cada vez más, lo comprende, lo victimiza tal y como hace el personaje de sí mismo, y plantea interrogantes sin mayores respuestas. También la irrupción de otras voces es propia de ello, recurrente es la voz de la vieja que le grita “sátiro”, como un discurso paralelo que persiste en la mente del protagonista.

6.3.3 Del superrealismo a la postmodernidad

Hasta el momento se ha intentado demostrar cómo una parte de la vanguardia surrealista y el Superrealismo como tendencia de la narrativa hispanoamericana, subyacen en una novela como *Sátiro o el poder de las palabras*; queda, entonces, por constatar las aproximaciones que dicha obra tiene con la postmodernidad.

Si bien el paradigma postmoderno se inicia, según Lyotard y Jameson, hacia fines de la década del cincuenta, principios de los sesenta¹³⁶, es posible vislumbrar atisbos de la nueva y vigente sensibilidad estética en la narrativa huidobriana, en especial en sus dos últimas novelas *Papá o el diario de Alicia Mir* y *Sátiro*, que concita la atención de momento. Algo de la prístina y exultante vitalidad creadora de la prosa vanguardista se ha descolorido con el transcurrir de los años, de la primera a la última novela la experiencia del mundo que esperaba su completa reformulación en un nuevo fundamento se ha transfigurado en el desencanto de un imposible. La energía cósmica del universo cotidiano parece ser no más una fuente inspiradora de vida, sino una idea melancólica que surge de tanto en tanto como una posibilidad lejana, como una añoranza del pasado.

La crisis identitaria de Bernardo es el primer indicio postmoderno, en cuanto a la evanescencia del límite de las identidades. El protagonista es un sujeto dislocado, fragmentado entre su conciencia humana y un impulso bestial incontenible, que es el que finalmente termina por imponerse. Asimismo el narrador se compenetra con el sufrimiento de Bernardo y, si bien no suelta las riendas de la historia, discute, objeta, polemiza, cuestiona, divaga, se humaniza; sin embargo, no logra absolver al personaje de su sufrimiento. Al comentar la satisfacción que embarga a Bernardo bajo el influjo de la gruta mágica, expresa para sí mismo, como si fuera el propio protagonista: “¡Qué hermoso sueño! Si pudiera seguir soñando eternamente al fondo de esa gruta maravillosa”. (1403)

En otra ocasión, frente a la desesperación de Saguen, el mismo narrador se nota aproblemado, desalentado, abatido, pues no concibe que una palabra errada tenga tanta repercusión en un hombre, se niega a aceptarlo como el mismo héroe:

“Bernardo advierte que su sentido en el mundo se deshace o se transforma; aquello que él debía ser, su verdadero destino, empieza a desaparecer, y, en su lugar, va creciendo un pálido fantasma. ¿Y no será ese fantasma su más auténtica realidad? Es absurdo pensar que el fantasma suscitado por un error pueda ser su verdadero yo o constituirse en un ser real. No, mil veces no. El no puede soportar ese pensamiento, le duele como una herida. Se encuentra (...) perdido en medio del universo, como el profeta que sintiera de repente que Dios se ha retirado de sus labios”. (1420)

Personaje y narrador se sienten afectados por análogo padecimiento, aunque el primero se sumerja en una locura infinita, y el segundo logre mantener cierta lógica con el fin de brindarle inteligibilidad al relato. Del fragmento anteriormente citado, se trasparenta la voz del autor real Huidobro, también de la función autor o autor ficticio¹³⁷ transfigurado en hombre, poeta, antipoeta y mago, cuyos ecos de Altazor, profeta en desamparo hacia la muerte, resuenan inevitablemente como la crisis interior del propio Huidobro. Nótese la semejanza con los siguientes versos:

“¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser? “

“Estás perdido Altazor / Solo en medio del universo”¹³⁸

En este “terror de ser” que experimenta Bernardo y el sujeto de esta novela en sus múltiples dimensiones, la certeza de destrucción y muerte, se convierte en una obsesión constante que no deja vivir, el protagonista parece solazarse a veces con su destino mortal:

¹³⁶ Respecto a la postmodernidad y sus alcances, remitirse al capítulo segundo de este estudio.

¹³⁷ Noción tomada de Michel Foucault, remitirse a cita N°26 del quinto capítulo.

¹³⁸ Vicente Huidobro, *Altazor*, op. cit. pág. 17.

“De repente advirtió que tenía las manos cruzadas sobre el pecho. Entonces estiró bien todo su cuerpo, juntó los pies, se puso rígido. Una idea salvaje y diabólica se le clavó en el cerebro: “Así estaré yo un día en mi ataúd, exactamente así estaré en mi lecho de muerte””. (1372)

Pero por lo general, la idea de “ser para la muerte” lo atormenta, sufre por el destino de la humanidad, sabe que todo es inútil frente al vacío inconmensurable de no ser, porque la muerte es vacuidad, y la escritura es aniquilación también, todo es vano. En su estéril oficio de escritor, logra plasmar ideas a este respecto:

“Lo que nos dan los escritores no es vida. Es sólo muerte. Sus historias, sus poemas, sus personajes son muerte y nada más que muerte. Poseen el encanto nostálgico de lo podrido, un savorcillo a perdiz pasada. Desde el momento que fijan algo en el papel, ese algo queda crucificado sobre la página triste o contra el cielo mismo. Son asesinos, eso son los escritores, eso son los artistas”. (1383)

Le acomete entonces la idea del suicidio que no realiza dada su incapacidad de acción, que cada vez se ve más disminuida. En su inestabilidad emocional, el protagonista va modificando la intensidad de sus preocupaciones, frente al dolor de la muerte surge la gruta maravillosa, eterna, que lo cobija en su inconsciencia; no obstante, la fatalidad lo persigue y esto ya no es sólo una percepción interior sino que ocurren algunos hechos inusuales, extraños, que vienen a confirmarlo: la muerte del pescador en la playa cuando está con Susana justamente intentando escapar de la ruina interna que lo consume; el pequeño niño que cae del vapor; el rayo que impacta el teatro cuando ha decidido por fin distraerse, etc.

Pero lo más curioso es la aparición de una extraña mujer, casi al final de la historia, que bien podría interpretarse como la personificación de la misma muerte dada sus características, episodio que marca uno de los puntos más fantásticos y siniestros. Bernardo no ha logrado deshacerse de esta desconocida que lo atrae letalmente, en su departamento Saguen la conmina:

“-Pero ¿quién es usted? ¿De dónde ha salido este monstruo? –gritaba Bernardo, casi delirante-. ¿Cómo se llama usted?

-Yo no me llamo.

Bernardo creyó que el techo de la habitación se abría y que veía la noche inmensa sobre su cabeza.

-Es curioso –exhaló apenas-, no podría decir de qué color tiene usted los ojos.

-Mis ojos no tienen color –respondió ella, siempre en su actitud de estatua.

-En realidad. Es difícil...Tienen color de mar noche.

- El horror me atrae, me atrae la desesperación. Si usted supiera, mi amigo, aquellos que no tienen ninguna esperanza.” (1455)

La fatalidad con rostro de mujer que lleva al borde del paroxismo, es la noción implícita de sentido de final de la postmodernidad; a su vez, destaca la extrañeza de la imagen representada como otra de sus constantes. La muerte como fin de la utopía vanguardista, que subyace en cada elemento de la novela: el amor vacío en cuanto a crisis de los afectos, el absurdo de la vida, la palabra que degrada, el acto escritural destructivo y no regenerativo, adquieren un sentido contrautópico que responde más que nada al desánimo de la nueva sensibilidad epocal.

Realidades mixturadas, simultáneas, paralelas, entrecruzadas, se vinculan al tratamiento temporal de lo postmoderno, en Sátiro se impone mayoritariamente la

lentificación de la acción, debido al desarrollo interior de una imagen recurrente, pero también es posible hallar su forma contraria, como acción superveloz como se aprecia en el siguiente fragmento:

“Si un momento antes su pensamiento se habría caracterizado por una gran lentitud, ahora Bernardo pensaba con una rapidez fantástica. Lo que experimentaba en este instante, todo el mundo de emociones que vivía, las sensaciones que lo cruzaban de parte en parte, le hubiera sido imposible expresarlos en palabras. (...) Miles de imágenes, miles de palabras y de frases sueltas pasaban por su cerebro sobreexcitado. Entre todas esas visiones se destacaba de pronto, y sin razón alguna, la palabra sátiro”. (1396)

A modo de cierre, el sujeto dislocado, la multiplicidad interpretativa, la amplitud y diversidad de formas, imágenes e ideas en la narración, la integración mixturada de la composición misma de la novela al aunar lo lírico y lo prosaico, la nostalgia del vacío y el terror de ser, muestran el lado amargo de un Huidobro narrador que presiente en el infinito la evanescencia de su propia escritura.

Capítulo 7: Conclusiones. La primera y la última novela de Vicente Huidobro: una síntesis comparativa

7.1 Resoluciones

A través de esta investigación se ha intentado un acercamiento teórico a la narrativa huidobriana, teniendo como puntos de referencia dos de sus novelas: la primera, *Mío Cid Campeador, hazaña*, y la última, *Sátiro o el poder de las palabras*. En este trayecto escritural que implica un período de diez años, se ha podido evidenciar la transfiguración de un género diluido en la irresolución de la palabra poética-prosaica, para forjarse, de pronto, como creación atípicamente genuina.

No obstante, el ingenio creativo tiene en esta aventura discursiva una faz ambivalente, pues denota, por una parte, la certidumbre iniciática del escritor labrado en la fe de la palabra como fuente de renovación poética; y, por otra, el desengaño del literato avezado cuya convicción en el poder vivificante de la palabra literaria se ha disipado como una quimera del pasado. Los signos de una crisis, la del propio Vicente Huidobro, se descifran entre los pliegues de su postrero discurso novelesco, se constatan en la angustia de Bernardo, se filtran por los poros de un narrador que fraterniza con la fragilidad antiheroica de Saguen, se esparcen por dondequiera entre las palabras, alaridos, llamados, susurros espectrales y voces diseminadas que surgen del espacio narrativo, se plasman en el fracaso escritural, se advierten en el delirio amoroso precedero y destilan a través de la contención de un anhelo oprimido.

Este proceso escritural indica que la fractura de la unión espiritual y cultural del hombre contemporáneo -que creyó vislumbrar, sino su solución, a lo menos una posible salida a través de prácticas vanguardistas-, no logró ser mitigada. La cisura histórica abierta, la experiencia literaria desprovista de fundamento y la era del vacío¹³⁹ que se desenvuelve como sensibilidad emergente, sustentan los matices de la nueva pauta cultural dominante: la postmodernidad, que en *Sátiro o el poder de las palabras* dejará sentir su peso decadente.

Además de las problemáticas anteriores que se han puesto de manifiesto, este estudio ha buscado establecer una concordancia entre lo metadiscursivo y microtextual, con el fin de abarcar la mayor cantidad de aristas interpretativas posibles. Lo metadiscursivo en tanto análisis de las conexiones que las obras aludidas mantienen entre sí, su lugar dentro del sistema poético huidobriano y los distintos géneros que lo constituyen, así como también de su lugar dentro del paradigma artístico-cultural contemporáneo (vanguardista-postmoderno). Lo microtextual, en el sentido de atisbar lo intrínsecamente definitorio de cada novela, su composición interna y los vasos comunicantes entre los particulares elementos del mundo narrado: personaje, narrador, acción, espacio-tiempo.

¹³⁹ Este concepto pertenece al pensador y filósofo francés Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

En relación a esto, y a modo de síntesis, existen cuatro aspectos analíticos fundamentales que destacan por su concluyente presencia en ambas novelas, y que servirán para fijar una relación comparativa integral, que trasluzca las contraposiciones que la prosa huidobriana presenta a lo largo de su trayectoria, estos son: la superrealidad como principio de realización de las aspiraciones de los personajes; el sujeto en su triple dimensión: el héroe como punto central del enunciado y motor de acciones, el narrador como sujeto de la enunciación vinculado indefectiblemente al héroe y el autor en tanto entidad que dispone organizativamente de la obra; los aspectos vanguardistas y postmodernos que operan en ambas composiciones; y, finalmente, el género en tanto forma de representación legítima de una nueva instancia de creación literaria.

7.2 Presencia de la superrealidad en las novelas

En Sátiro o el poder de las palabras se pudo observar cómo aplicaban las características del Superrealismo, entendido como tendencia de la narrativa hispanoamericana contemporánea; rasgos como la superación del realismo, la manera innovadora de representar lo real, autonomía del arte y desarticulación del lenguaje, quedaron patentes en la última novela de Huidobro. En Mío Cid Campeador, hazaña, si bien estos rasgos no fueron estrictamente aplicados bajo esta configuración, se subentiende cuánto de ello existe, sobre todo, en su impronta vanguardista, en su composición atípica y altamente creacionista. Los mismos postulados de Promis sobre la novela del fundamento arrojan señas al respecto, pues el Cid se erige a modo de héroe múltiple, compenetrado con la voz narrativa y la voz autorial, cuya intención es instaurar los cimientos de una nación y, en su estrato más profundo, los fundamentos del propio lenguaje, de la palabra poética, pues su poder reformulador sentará las bases del quehacer discursivo futuro, y expresará, en esencia, su potencia creadora. Sin embargo, en El Cid, si bien hay elementos que dan clara muestra de una exploración hacia nuevos niveles de realidad -en este caso aquella creada por su autor como hazaña que desafía la verdad histórica-, no se percibe una presencia de lo inconsciente a nivel de aquella irracionalidad que inunda los espacios de Sátiro.

Se debe recalcar que para Cedomil Goic el “mundo representado, en la novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, es el mundo de la conciencia”¹⁴⁰, se entiende esta conciencia como el ámbito de lo ilógico, de lo ambiguo, del subconsciente, de lo remoto que subyace en el pensamiento del escritor y que se desplaza hacia el campo de la narración y de los personajes. En El Cid este tipo de conciencia no se encuentra ni en la narración ni en el protagonista, todos los acontecimientos que surgen están dotados de una claridad iluminadora a la luz del intelecto plenamente consciente, mejor dicho, superconsciente; en esta hazaña no hay ambigüedades porque desde un principio el héroe tiene su destino triunfante trazado, no presenta conflictos internos que lo disloquen o fragmenten su naturaleza de héroe creacionista, la nueva forma de representar la realidad se encuentra en una serie de técnicas, recursos, ideas huidobrianas, desarrolladas en el curso de esta investigación.

Aún así, la noción de superrealidad implica significaciones más amplias, en este sentido, los criterios que Manuel Jofré señala en su libro Pablo Neruda: Residencia

¹⁴⁰ Cedomil Goic, “Superrealismo”, en Historia de la novela hispanoamericana, Santiago, Editorial Universitaria, 1972, pág. 179.

en la tierra , servirán para ahondar en la síntesis comparativa de ambas novelas. La superrealidad es entendida, en este caso, como un “rasgo técnico y estético” de la literatura hispanoamericana, “un recurso artístico básico utilizado para la organización de la materia expresada.” (154), y lo que expresa es, básicamente, una suerte de realización de anhelos y aspiraciones, cuyas connotaciones positivas se atisban en modos diversos: “La superrealidad es caracterizable como el deber ser de la realidad, su verdad última, su superación dialéctica. La realidad que se le opone, la realidad cotidiana, surge como degradada, decaída, antihumana. La superrealidad puede aparecer de numerosas modalidades y posibilidades: el sueño, la utopía, la locura, el delirio, la visión, el viaje, etc. La superrealidad es lugar de síntesis, anulación o contradicción; aparece también como espacio de felicidad, de las fuerzas irracionales, y del saber.” (155) Pues bien, cabe entonces preguntarse ¿dónde está la superrealidad en las novelas analizadas?, ¿cuál es, en cada una de ellas, la realidad rechazada en tanto engaño, violencia, traición, y cuál la realidad postulada como justicia, generosidad y honestidad?

En Mío Cid Campeador, hazaña, la superrealidad está en la recreación de la vida del Cid como metáfora del lenguaje que encuentra su fundamento en la nueva palabra creacionista, ingeniosa, lúdica, ocurrente, aguda, innovadora e inspiradora de mundos inexistentes, como realidad paralela provista de una carga inusual de intelecto e imaginación. La realidad postulada se despliega en cada una de las acciones del personaje, en sus proezas extraordinarias, en su talante vital, en su amor constante, fiel e inmortal hacia su dios, su patria y su familia; el universo confabula siempre en su favor, desde el inicio todos los astros se conjugan para procrear al más eximio héroe del mundo hispano, este grado de excepcionalidad de la hazaña se desplaza como metonimia hacia la lengua madre del propio escritor, quien ha decidido reformularla por completo. La realidad rechazada, que en la novela está conformada por la animadversión del Conde García Ordoñez y su séquito, por las inseguridad, testarudez y temor infundado de los reyes Sancho y Alfonso, y por los ataques del hereje ejército morisco, no logra destruir en lo más mínimo la sublimidad del héroe, su actuar está siempre guiado por la estrella de la fortuna, que lo hace triunfar incluso después de su muerte, en el episodio magistral de la victoria póstuma, en la que el Cid se consagra casi como un semidios inmortal; vence, por tanto, la justicia, lo sublime y lo elevado.

La superrealidad, en resumidas cuentas, se advierte en la nueva manera de mirar, con ojos creacionistas, el texto fundador de la literatura española, tomando su materia antigua y refundiéndola con la nueva (que es la propuesta huidobriana); la superrealidad está, finalmente, en la reinención que constituye la hazaña, como punto de partida de la renovación del lenguaje.

En Sátiro o el poder de las palabras, la superrealidad aparece, sin duda, como más evidente, dado el grado de irracionalidad que afecta al protagonista; no obstante, es legítimo preguntarse si ésta es capaz de superponerse a la realidad degradada que lo circunda. La realidad rechazada es el entorno social, sus normas e imposiciones, la severa educación que reprime los impulsos naturales de los humanos, los reproches escrutadores que Bernardo Saguen percibe y le parecen insufribles; la realidad rechazada es aquella que está fuera de sí, pero que en su debilidad e incapacidad interpretativa de la palabra sátiro (que aparece casi como un embrujo del cual no se puede defender), ingresa también dentro de sí mismo, pues es en la mente donde se desenvuelve el conflicto identitario.

¹⁴¹ Coedición ARCIS y Girol Books, Santiago de Chile, 1987. Las citas de Manuel Jofré serán extraídas de este estudio.

La crisis se produce, efectivamente, al interior del personaje, lo que se proyecta al entorno espectral en que se convierten los espacios que rodean al protagonista. La realidad postulada está en la verdad de la escritura y en el deseo de Bernardo de alcanzarla convirtiéndose en un notable escritor, está también en la evocación constante de la gruta mágica y en la pequeña niña que lo espera, como expresión de su naturaleza oscura y recóndita. Sin embargo, este mundo de ensueño complaciente implica un doble sentido; por un lado es la superrealidad en cuanto se transforma en el espacio donde las ansias más profundas de Bernardo se liberan y realizan, hasta finalmente consumarse en el acto sexual con la menor; por otro, se convierte en algo así como un mundo envilecido, puesto que revela su esencia bestial y antiheroica que dispone, de antemano, el fracaso del personaje en su búsqueda consciente de sublimidad, que le estará privada dada su condición de ser animalesco y lascivo.

En síntesis, la superrealidad en esta novela es sólo una quimera que no logra realizarse sino sólo fugazmente y no como estado permanente, pues de inmediato el peso social, el rigor de lo externo, devendrá en culpa que impedirá la verdadera felicidad, basta sólo observar la reacción de las personas para con Bernardo luego de consumada la violación, para comprender cómo esta idea termina por esfumarse. ¿Qué es lo que destruye la superrealidad finalmente en esta novela?, la respuesta se encuentra en el triunfo de la degradación que se da a nivel externo e interno, pues se halla también en Saguen, quien termina por configurarse inexorablemente como un antihéroe, cuyos instintos lo rebajan a categorías animalescas. En Sátiro vence finalmente lo degradado.

7.3 Configuración del sujeto: héroe, narrador, autor

En Mío Cid Campeador, hazaña, quedó de manifiesto la indeterminación y complejidad que adquiere el sujeto frente a su triple dimensionalidad como héroe (personaje), narrador y autor, instancias que surgen desde los distintos planos del discurso y lo potencian otorgándole un alto grado de ambigüedad. Esta noción, fundamental para la comprensión de la obra literaria (Krysinski), servirá también como un punto de comparación relevante en las novelas, más aún lo que respecta al héroe como sujeto del enunciado y al narrador como sujeto de la enunciación.

El Campeador, como héroe indiscutido, emprende la aventura de su vida, en cuanto a aventura de la palabra, como una suerte de camino hacia la glorificación, lleno pruebas o ritos iniciáticos que debe superar, obstáculos que han sido puestos como una manera de atestiguar su magnificencia. El autor real Huidobro, que se reconoce en la figura del Cid, diseñó una composición cuyos ilimitados márgenes permitieron introducir en la “hazaña” todos aquellos elementos, acciones, hechos y recursos técnicos, que tuvieran como objeto favorecer su idea de elogiar al héroe legendario, que interpretativamente se constituye sobre el propio lenguaje y que es lenguaje en sí mismo, pero no el lenguaje fosilizado o muerto de la epopeya ligada a la tradición del cantar, sino lenguaje que conlleva la palabra viva (Bajtin), actual y de alto poder demiúrgico: la palabra creacionista.

El Campeador de esta hazaña es el fundador de la nueva tradición española, así como también es expansión del vocablo poético venidero sobre el cual se cimentará la total potencia creadora. Para Rojas Piña “la aventura del Cid es una cadena de apoteosis. Esta serie llega cada vez a cimas más elevadas, porque el héroe está acompañado por agentes positivos y porque en él se concreta un manantial de poder que el narrador ha calificado

de energía”.¹⁴² Esa es la energía creacionista, que emana de la superconciencia del poeta, es la potencia creadora por excelencia.

Respecto a la voz narrativa, se debe decir que si bien toma un grado de distancia con el héroe pues aparece narrando en tercera persona, evidencia una completa identificación con él, como el autor se sabe el Cid; se deslumbra, lo sigue, respeta e idolatra, es su primer admirador y a veces hasta manifiesta el deseo de intervenir en la hazaña, para actuar como y en favor del héroe, uno de los ejemplos más claros es cuando desea ser él quien mesa por segunda vez las barbas del ruín de García Ordoñez.

En Mío Cid Campeador, hazaña existe una configuración perfecta entre las tres instancias del sujeto, que proceden como entidades distintas pero que confluyen en la misma aspiración de consagrar al protagonista y, a través de él, el poder transformador de la palabra. Además, se puede afirmar también que esta configuración identitaria del Cid sólo es posible en cuanto personaje de hazaña poética y no de novela, en términos tradicionales.

¿Cómo se conforma el sujeto en Sátiro o el poder de las palabras?, ¿existe compenetración entre sus instancias o son dimensiones disgregadas, en tanto perspectivas dislocadas que no logran converger? En esta novela final de Huidobro, el protagonista termina por constituirse en héroe fracasado a causa del vocablo que lo consume, es un héroe caído que carece de la energía universal del Cid, no tiene su aplomo, ni su entereza moral ni su intrepidez para hacerle frente al poder devastador de la palabra que lo envilece; es el hombre moderno de la urbe enajenada, perdido entre tanto absurdo cotidiano, con un vacío existencial profundo y un deseo reprimido por la moral impositiva que funciona como imperativo categórico de lo socialmente correcto.

La palabra maldita “desata aspectos subconscientes del personaje para elevarlos a una conciencia enferma y, así, constituirse en la guía de una “catástrofe”, este vocablo es capaz también de reagrupar otros aspectos de la subconsciencia que yacían laxos sin norte, para configurarlos en agentes de una “transfiguración.”¹⁴³; efectivamente, la debilidad de Bernardo, su falta de convicciones y certezas, más aún en sí mismo, lo hacen fracasar ante el primer obstáculo que se presenta como prueba a su heroicidad: la palabra sátiro con todas sus connotaciones penetra en la mente del protagonista con un poder tal que triza su identidad (nota radicalmente opuesta al Cid, cuyas convicciones internas lo hacen merecedor de una identidad unificada, armónicamente completa).

El poder de la palabra novelesca, ya no de la hazaña poética, tiene en esta historia capacidad transformadora sin duda, pero no para la conformación positiva del héroe, sino para su degeneración. Bernardo es así un sujeto roto que emprende una lucha interior entre su aspiración de hombre superior y su lado bestial a través de la figura del sátiro, que termina por imponerse.

La voz narrativa, que al principio aparece muy distanciada del héroe, se va acercando en la medida que se desarrollan los acontecimientos, aunque sólo como gesto humano, a modo de compasión por los dolores que aquejan a Bernardo; es cierto que en ocasiones pareciera hablar por él, sin embargo, no se podría afirmar que exista una real identificación entre narrador y personaje, no al nivel del Cid; en este caso no existe de parte del sujeto de la enunciación admiración o una fe ciega en las virtudes del héroe, porque las cuestiona e incluso, en ocasiones, pone en tela de juicio la real angustia de Bernardo, al suponer un

¹⁴² Benjamín Rojas Piña, Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, pág. 11.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 218.

goce escondido detrás de tan severa crisis. El narrador sabe que está frente a un ser débil, que trata de levantar, pero que finalmente no puede contener.

El autor, simultáneamente, en su calidad de función que subyace entre los pliegues del discurso, dispone recursos, formas y sucesos necesarios, de tal manera que el protagonista termine por configurarse como antihéroe. Lo que desea plasmar es lo sombrío que puede existir en lo más profundo del alma humana, la crisis de identidad que corroe al hombre contemporáneo y que ha extraviado su fe en el futuro, sólo queda esperar la muerte, que en la novela es también metafórica: la muerte del hombre como racionalidad y el nacimiento del sátiro en tanto locura, desenfreno e irracionalidad.

Vicente Huidobro, autor real, que proyectó su propio ocaso espiritual y artístico en esta novela, refleja, a través del proceso transfigurativo novelesco, un rostro ambivalente; por un lado, el del poeta iniciado que dispone a renovar el universo con su pluma creadora; por otro, el escritor experimentado que ha vivido lo suficiente para entender que el sueño de las utopías venideras se ha extinguido irremediablemente, es el semblante de un poeta que se inicia como héroe pero que deviene indefectiblemente en antihéroe.

7.4 Vanguardia y postmodernidad: un trance histórico

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido presentar el proceso de transfiguración que existe en la novelística huidobriana, dentro de paradigmas culturales claramente definidos; es decir, como proceso artístico que responde al devenir histórico, o aventura literaria viva que se transforma según la marcha y sensibilidad de los tiempos. En ello resuenan ecos bajtinianos, que recuerdan el estrecho vínculo existente entre arte y vida, en perpetua interacción dialógica que permite la comprensión de la otredad: “Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en diálogo. (...) Detrás de este contacto se encuentra el contacto entre personas y no entre cosas”.¹⁴⁴

Las novelas de Huidobro dialogan no sólo entre sí, con otras creaciones del autor (más allá del género) o con el escritor mismo; sino también con discursos ajenos, palabras provenientes de distintos orígenes, voces diseminadas por el espacio de creación poética y surgidas de la cotidianeidad, discursos culturales que operan como grandes metarrelatos (científico, filosófico, religioso, cultural), y que, en interacción, posibilitan una comprensión integral del universo literario estudiado. Por ello, más allá de las particularidades y de la riqueza intrínseca de las novelas, es importante interpretarlas a la luz de la historia y sus cambios.

La vanguardia, como patrón artístico-cultural en el que se inicia la narrativa huidobriana, se manifestó plenamente en *Mío Cid Campeador, hazaña*. Esta es la vanguardia creacionista, aquella que tiene una profunda fe en la renovación de la palabra poética y que opera según la doble estrategia futurista-agonista¹⁴⁵, mediante la cual logra destruir para constituir un género en todo novedoso.

¹⁴⁴ Mijail Bajtin, “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, pág. 384.

¹⁴⁵ Saúl Yurkievich señala que la estrategia futurista “exalta los logros del siglo mecánico, los avances en la era de las comunicaciones, las exaltaciones de la urbe tecnificada, multitudinaria y babélica, el vértigo y la pujanza de lo moderno, de una

La hazaña cidiada es una ambiciosa empresa de aventura vanguardista, que intenta la recreación no sólo del cantar epopéyico, sino también, y a través de él, la creación de una historia alternativa que se oponga a la habitualmente conocida. Esta novela de un poeta, contiene un alto grado de originalidad, es lo nuevo lo que deslumbra a los vanguardistas, las posibilidades de experimentar en terrenos desconocidos, pues así se despliega la tan ansiada libertad, que se alza como una de las proclamas más activas del creacionismo. La autonomía de la obra desborda sus aspiraciones al exterior, se proyecta hacia el universo extenso, rasgo netamente creacionista como quedó demostrado.

Las realidades paralelas, tiempo y espacio que se cruzan simultáneamente gracias al montaje, como recurso estético que genera ambigüedad y extrañeza, apuntan a la necesidad de la vanguardia de encontrar otras formas expresivas.

En *Mío Cid Campeador*, hazaña lo anterior está presente, y destacan además la concepción intelectual que subyace en el acto de creación, la función activa del escritor como súper creador, y del lector, en cuanto a productor de sentido del texto. Por último, como otro rasgo característico de la vanguardia, se debe mencionar la actitud rebelde, subversiva e iconoclasta que se observa en todas las instancias del sujeto, en especial, en el autor, quien reniega de la tradición, para implantar la que él considera es la verdadera historia del Cid Campeador.

En *Sátiro o el poder de las palabras*, la estética vanguardista se entrevé en el rechazo de la realidad cotidiana, para postular, por el contrario, una realidad paralela simultánea que dice relación con la irracionalidad, el subconsciente, el libre fluir de los sentidos, lo instintivo e ilógico. El creacionismo con su energía vital se ha desvirtuado y ha confluído, finalmente, en estratos más profundos de la conciencia; rasgos cercanos al surrealismo se atisban en esta novela y no es de extrañar si se considera este movimiento como el de mayor influencia en la narrativa contemporánea.

La variedad de interpretaciones a las que da origen esta novela, evidencian su complejidad, indeterminación y ambigüedad, sobre todo si se considera su posición histórica, enmarcada en el umbral de dos paradigmas culturales. La postmodernidad tiene sus resonancias en *Sátiro*, no en toda su magnitud, pero sí en algunos aspectos fundamentales que a la postre serán característicos de esta nueva sensibilidad epocal. Lo postmoderno está en la disolución del límite de las identidades, que se expresa en la crisis del protagonista; en la falta de esperanza en las grandes utopías, en la sensación de vacío, sentido de final y presencia omnipresente de la muerte.

El creacionismo huidobriano es en esencia utópico y así queda demostrado en la hazaña del Campeador; sin embargo; en *Sátiro*, la esencia de la utopía, aquella que “libera al hombre de todo sentimiento de opresión ya que, al mismo tiempo, lo libera de su angustia”¹⁴⁶, está lejos de cumplirse. Por eso en esta obra, poco o casi nada del creacionismo vanguardista persiste, al respecto lo dicho por Sergio Saldaes es atingente y viene a cerrar esta idea: “El optimismo juvenil creacionista ha dado paso al desencanto de la madurez, aquel Huidobro de principios de siglo que creía en el poder absoluto de la

actualidad mundialmente acompasada que ha roto los confinamientos regionales e idiomáticos para imponerse por doquier”. La agonista, por su parte, “está presidida por una visión apocalíptica que pretende instaurar tabla rasa, por el rechazo contundente de todo modelo tradicional, de las concepciones y formalizaciones vigentes. Se expresa a través de los códigos negativos que le imprimen ese carácter subversivo de contracultura, cultura adversaria, antiarte, antifirma (secuela del dadaísmo y del surrealismo), que va a constituir una de las bases principales de su estética”. En “Los avatares de la vanguardia”, en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo III, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pág. 52.

¹⁴⁶

Jean Servier, *La utopía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 138.

palabra poética para crear una realidad superior es, ya en 1939, un poeta desencantado, consciente de su fracaso (...) Como lo expresara Juan Larrea en un artículo indispensable: "Toda su vida se la pasó Vicente defendiendo a la Poesía como potencia absoluta en los más apasionados y sublimes registros de que su pretendida superconciencia o delirio poético de su imaginación se demostró capaz. Más acabó por comprender al fin, siquiera relativamente, que sobre su esperanza se habían precipitado los ocasos de muchos siglos que expiraban para dar lugar al nacimiento de una humanidad muy otra"¹⁴⁷. En síntesis, el rostro desencantado de la postmodernidad equivale a la caída de Bernardo y a su naturaleza de antihéroe novelesco; Vicente Huidobro, como alter ego de sus protagonistas, revela aquí su semblante más amargo.

7.5 El problema del género

Para cerrar esta conclusión será necesario referirse al problema del género y sus alcances. El punto de partida se debe buscar en la concepción de Huidobro sobre el poder demiúrgico de la poesía, que, según el escritor, no se encuentra en la palabra prosaica de la novela. Para él, la novela sólo puede adquirir valor verdadero si incorpora en sus filas la palabra poética, las novelas de Huidobro son, en un principio, las novelas de un poeta y no las novelas de un novelista, como lo expresara en el prólogo del *Campeador*; efectivamente: "En Huidobro, por añadidura, novela viene a ser sinónimo de poesía. Los linderos creativos se borran para configurar un mundo organizado en plena libertad, un mundo verdadero por seguir las leyes ocultas de la creación del universo. Es lo que califica de novela de un poeta"¹⁴⁸. Sin embargo, en la medida que se familiarice con este género, se empezará a evidenciar cómo el proceso de novelización, que señala Bajtin,¹⁴⁹ produce influjos sus en postreras novelas, especialmente en *Sátiro*, "la más novelística de sus novelas"¹⁵⁰.

En la hazaña del *Campeador* el género novelesco, en su infinita plasticidad e indeterminación, se abre a la ilimitada genialidad del chileno para integrar una amplia gama de recursos estéticos vanguardistas, que ya han sido probados. Un aspecto falta por mencionar al respecto, según René de Costa, esta primera novela de Huidobro se escribió "como base de una eventual película"¹⁵¹, por ello se entiende la cantidad de efectos, el tono lúdico y divertido, el dinamismo, y su forma accesible al público, sin dejar de lado su sello vanguardista; el cine es la más popular de las artes por esos años, no es de extrañarse entonces. En este mismo sentido, cabe destacar que hubo una edición de lujo con ilustraciones realizadas por Ontañón, un escenógrafo español que supo interpretar bien las imágenes verbales plasmadas por Huidobro, si bien el chileno objetó un par de dibujos, pareciera haber quedado conforme con la versión definitiva, que contó con 31 ilustraciones

¹⁴⁷ Sergio Saldes, "Trayectoria en la poética de Vicente Huidobro; acerca de tres de sus novelas", en *Actas del congreso SOCHEL 1999*, Santiago de Chile, SOCHEL, 2000, pág. 438. El artículo de Juan Larrea al que se refiere Saldes se titula "Vicente Huidobro en vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, N° 106-107, enero-junio, 1979, pág. 249.

¹⁴⁸ Benjamín Rojas Piña, *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*, op.cit., pág. 85.

¹⁴⁹ Referente al proceso de novelización bajtiniano, revisar el cuarto capítulo de esta tesis.

¹⁵⁰ Sergio Saldes, "Trayectoria en la poética de Vicente Huidobro; acerca de tres de sus novelas", en *Actas del congreso SOCHEL 1999*, op.cit., pág. 437.

¹⁵¹ René de Costa, "Novela y cine", en *Huidobro: Los oficios de un poeta*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 169.

en línea y 7 en color. En síntesis, toda esta serie de rasgos alejan a esta obra del concepto tradicional de novela; el género que la sostiene es, en definitiva, la “Hazaña”, entendida como una multicomposición única en su estilo.

Por su parte, Sátiro o el poder de las palabras está muy lejos de presentar la riqueza de recursos vanguardistas del Campeador, sólo el montaje, en cuanto yuxtaposición de realidades paralelas, se mantiene y le otorga a esta novela una impronta antirrealista. Si bien subsisten delirios poéticos en la narración, su palabra posee un tono más cercano, cotidiano como las circunstancias de la vida; la palabra prosaica, con un dejo de trivialidad, se hace sentir.

Los ecos de otros géneros resuenan igualmente en esta novela, entre ellos la sátira¹⁵² y lo grotesco¹⁵³, que se vinculan a la visión carnavalesca del mundo, subyacente en la locura inconsciente y en la figura animalesca del sátiro que representa Bernardo Saguen. Justamente esta contraposición entre lo apolíneo del mundo civilizado (en el que predominan las fuerzas centrípetas del orden y la estabilidad) y lo dionisiaco del mundo irracional, instintivo y maquinal (guiado por fuerzas centrífugas que rompen el equilibrio racional en el que se funda la cultura), es el tema de fondo de la última novela de Huidobro, que deja abierta múltiples posibilidades de interpretación.

Sátiro o el poder de las palabras es, por tanto, una novela satírica, pues en ella se ponen en juego los rasgos desestabilizadores de la sátira. Uno de ellos es la libertad de invención, que supera la condición histórica del protagonista para referir su compleja inestabilidad psíquica interna, y junto con esto, la idea de un personaje imperfecto e inseguro. Asimismo, la actitud crítica del narrador hacia el personaje, sus cuestionamientos, genera falta de certeza en el relato. La presencia de situaciones extraordinarias es la prueba de que lo maravilloso circunda también la novela, lo mágico y lo sobrenatural se observan en cómo el poder de la palabra sátiro termina por convertir al sujeto en aquello que dice. La manifestación de lo simbólico a través de nombres, sueños y aconteceres, y la incorporación de temas últimos como la verdad, la muerte, la mutación, el amor y el destino, van delimitando la cercanía a este género.

La presencia del viaje constituye otro motivo tradicional en la menipea; en el caso de esta novela, el viaje se concibe interior, existencial e, incluso, como un descenso hacia los infiernos, como puede interpretarse la bajada hacia la gruta, en cuanto transitar hacia el abismo. Esta idea se conecta con los planos en los que se mueve la acción satírica, que son básicamente tres: alto (cielo), que se suscribe a la jovialidad inicial de un día de

¹⁵² A grandes rasgos, la sátira (menipea) es un género antiguo que goza de amplia libertad compositiva y que posee una profunda capacidad inventiva, pues logra crear situaciones excepcionales y fantásticas. Su particularidad radica en la combinación de formas distintas: lo fantástico, místico, religioso y filosófico confluyen junto con lo cotidiano. Se considera un “diálogo en el umbral” en el sentido de que la acción se mueve en tres planos distintos, de la tierra al cielo y del cielo a los infiernos, y no en uno exclusivo. La inédita aparición de la experimentación psicológica-moral, es decir, de aquellos estados psíquicos inhabituales del hombre (demencia, locura, pasiones), destruye su imagen conclusa y finita, su integridad épica y trágica, y abre posibilidades de configuración de un nuevo héroe, con una imagen más variada de sí mismo. Mijail Bajtin, Problemas de la poética de Dostoievski, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁵³ Lo grotesco, dada su condición universal, es considerado, al igual que la risa, como un macrogénero. Lo constituyen una serie de imágenes muy antiguas, que incluso anteceden lo clásico, ha sido parte integrante del arte arcaico de todos los pueblos desde el inicio de la cultura; está fuertemente ligado al humor popular y al carnaval. Es un híbrido que mezcla elementos, como el entrelazamiento de formas humanas, animales y vegetales, lo que resulta raro y excéntrico, por lo mismo ha sido considerado como un género no artístico, excluido de las esferas tradicionales del arte, al contraponerse a la armonía de lo sublime. Apunta a desestabilizar el orden imperante a través de su carácter liberador. Ibidem.

primavera; medio (tierra), vinculado al placer sexual y a las aventuras con mujeres; bajo (infierno), su actuar como sátiro que realiza dentro de la gruta mágica. Asimismo, lo mítico se conjuga con tópicos del presente, la actualidad adquiere importancia, se acortan, por tanto, las distancias temporales genéricas.

Escándalos, excentricidades (amores furtivos), contrastes (del paisaje, de los ciclos naturales, con mujeres), la vida experimental de Bernardo y sus intentos fracasados (escritura), el predominio de lo subconsciente, llevan a catalogar la última novela huidobriana como una sátira moderna multiestilística y multitonal, cuya inestabilidad narrativa oscila entre melancolías y exaltaciones.

Nada más queda por ahora que cerrar estas conclusiones, en espera de que esta investigación haya arrojado, al menos, una mirada integradora sobre la riqueza literaria, el ignorado valor artístico y los aportes de estas novelas de Huidobro, puntos de inicio y término de una singular aventura escritural, dentro del vasto panorama de la literatura hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

De Vicente Huidobro

- : Mío Cid Campeador. En: Obras completas (tomo II). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : Sátiro o el poder de las palabras. En: Obras completas (tomo II). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : Adán. En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : Altazor, Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- : "Futurismo y maquinismo". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "El creacionismo". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "La creación pura". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "La poesía". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "Manifiesto de manifiestos". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "Non serviam". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.
- : "Total". En: Obras completas (tomo I). Santiago, Editorial Zig-Zag, 1964.

Sobre Vicente Huidobro

- Aguirre, Mariano: "Huidobro narrador". En Atenea, 1993, N°467.
- Camurati, Mireya: Poesía y poética de Vicente Huidobro. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.
- Cruchaga, Ángel: "Conversando con Vicente Huidobro (1919)". En: De Costa, René: Vicente Huidobro y el Creacionismo. Madrid, Taurus Editores, 1975.
- De Costa, René: Huidobro: Los oficios de un poeta. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- : "Sobre El espejo de agua". En En pos de Vicente Huidobro. Santiago, Editorial Universitaria, 1978.
- : "Huidobro y el Surrealismo". En En pos de Vicente Huidobro. Santiago, Editorial Universitaria, 1978.

Dawes, Greg: Poetas ante la modernidad: las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz. Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

“Entrevista a Vicente Huidobro, 1939, (La Nación, Santiago)”. En De Costa, René: Vicente Huidobro y el Creacionismo, Madrid, Taurus Editores, 1975.

Garnanigo, John. F.: “Sobre “Sátiro o el poder de las palabras””. En Revista Iberoamericana, 1979, enero-julio, N° 106-107.

Goic, Cedomil: “Introducción del coordinador”. En Obra Poética de Vicente Huidobro. Ediciones ALLCA, París, Santiago, 2003.

-----: La poesía de Vicente Huidobro. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1960.

-----: “Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro”. En Anales de Literatura Chilena, año 4, diciembre de 2003, número 4.

Gómez Carrillo, Enrique: “El cubismo y su estética”. En: De Costa, René: Vicente Huidobro y el Creacionismo. Madrid, Taurus Editores, 1975.

Hahn, Oscar: “Vicente Huidobro o la voluntad inaugural”. En: Magias de la escritura. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 2001.

-----: “Prólogo”. En Huidobro, Vicente: Altazor. Santiago, Editorial Universitaria, 1995.

Morales, Andrés: Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro (Modernismo, Simbolismo y Cubismo). En “Revista Signos”, 1990, N°28.

Pizarro, Ana: Vicente Huidobro, un poeta ambivalente. Concepción, Universidad de Concepción, 1971.

Rojas Piña, Benjamin: “Un mito poético: Mío Cid Campeador”. En: Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

Saldes, Sergio: “Trayectoria en la poética de Vicente Huidobro; acerca de tres de sus novelas”. En: Actas del congreso SOCHEL 1999. Santiago de Chile, SOCHEL, 2000.

Schopf, Federico: “Introducción pedagógica a Vicente Huidobro”. En: Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.

Valcárcel, Eva: “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”. En: Anales de la Literatura Hispanoamericana, N° 26, IIº, 1997.

Vattier, Carlos: “Con Vicente Huidobro (1941)”. En De Costa, René: Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid, Taurus, 1975.

Yurkievich, Saúl: “Los avatares de la vanguardia”. En Goic, Cedomil: Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, tomo 3. Barcelona, Editorial Crítica, 1988.

Teoría

-
- Bajtín, Mijail: Problemas de la poética de Dostoievski. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- : La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- : "La palabra en la novela". En: Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- : "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)". En: Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- : "De la prehistoria de la palabra en la novela". En: Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- : "La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)". En: Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- : "Arte y responsabilidad". En: Estética de la creación verbal. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- : "De los apuntes de 1970 y 1971". En: Estética de la creación verbal. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- : "Hacia una metodología de las ciencias humanas". En: Estética de la creación verbal. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- Bürger, Peter: Teoría de la vanguardia. Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- Foucault, Michel: "¿Qué es un autor?". En: Obras esenciales, Entre filosofía y literatura. Barcelona, Paidós, 1994.
- Goic, Cedomil: Historia de la novela hispanoamericana. Santiago, Editorial Universitaria, 1972.
- De Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- Jameson, Fredric: Teoría de la postmodernidad. Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- : El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1991.
- Jofré, Manuel: Pablo Neruda: Residencia en la tierra. Coedición ARCIS y Girol Books, Santiago de Chile, 1987.
- Krysinski, Wladimir: "Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso". En: Angenot, Marc y otros: Teoría literaria. México, Siglo XXI Editores, 2002.
- Lipovetsky, Gilles: La era del vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Lyotard, Jean Francois: La condición postmoderna. Madrid, Cátedra, 2004.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín: Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1989.

Martínez Bonati, Félix: "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo". En: La agonía del pensamiento romántico. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.

Morales, Leonidas: "Sujeto y narrador en la novela contemporánea chilena". En: Novela chilena. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.

Paz, Octavio: Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1990.

Promis, José: "La novela del fundamento". En: La novela chilena del último siglo. Santiago de Chile, Ediciones La Noria, 1993.

Servier, Jean: La utopía. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.

Wallace, David: "Discusión Bibliográfica sobre el concepto de Vanguardia(s), (Apuntes Seminario Análisis de Textos: La Escritura Vanguardista)", Universidad de Chile, 1998.

Zavala, Iris: La posmodernidad y Mijail Bajtin. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1991.

Otros

Anónimo, Poema de Mío Cid (prosificación moderna de Cedomil Goic). Santiago, Editorial Universitaria, 1985.