VANGUARDIA LITERARIA

RUPTURA Y RESTAURACION EN LOS AÑOS 30

SERGIO VERGARA

Ediciones Universidad de Concepción

El proceso de formación y desarrollo de la vanguardia literaria en Chile durante la década del treinta. Un estudio de recepción de la crítica literaria periodística y otros documentos.

Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg vorgelegt von Sergio Vergara Alarcón aus Chile, Hamburg 1994.

Als Dissertation angenommen von Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten von Prof. Dr. Klaus Meyer-Minnemann und Prof. Dr. Dieter Reichardt, Hamburg, 6. Mai 1992.

Diseño de portada en colaboración con Oscar Lermanda. Gedruckt mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes.

Vanguardia Literaria, ruptura y restauración en los años treinta.

Derecho autor N° 90.593
I.S.B.N. 956-227-097-1

Impreso por Aramis Cortés Editorial
San Francisco 620, Of. 22, teléfono 6394742, agosto 1994
Printed in Chile

RECONOCIMIENTO

Quiero agradecer en este lugar al Deutscher Akademischer Austauschdienst (Servicio Alemán de Intercambio Académico), el que ha hecho posible, a través de una beca, la ejecución de este trabajo. También debo hacer públicos mis agradecimientos al Prof. Dr. Klaus Meyer-Minnemann, quien aceptó la propuesta de la tesis y ha contribuido atentamente con su asesoría al proceso de la elaboración de esta investigación. Mi gratitud va también al Prof. Dr. Dieter Reichardt por su cordial y siempre oportuna intervención. En un juego de presencias-ausencias ha habido gentes que circularon (y yo con ellas) en torno a esta escritura, de ellas me acuerdo y me acordaré en una anonimidad para la cual yo sí tengo nombres propios.

INDICE

INTRODUCCION

Diversas formas de abordar la historia de la literatura chilena han producido a la vez diferentes modalidades no siempre afortunadas de lectura e interpretación de los hechos literarios en este contexto historiográfico.

Los criterios tradicionales de la historiografía literaria han tendido a parcelar y reducir los posibles resultados de una lectura del proceso literario chileno ya que sus mismos supuestos teóricos no resultan suficientemente rigurosos o convenientes desde un punto de vista epistemológico. (1)

Conforme a este modo de operar, las historias de la literatura en Chile (en general en Latinoamérica) han limitado su esfera de acción a realizar grandes inventarios de obras y de nombres propios "representativos" de una época, y la forma de leer los esquemas propuestos lleva a afirmar un discurso altamente sustancialista en la forma de evaluaciones histórico-literarias insuficientes y en el mejor de los casos arriesgadas. Si pensamos por ejemplo, en la década del treinta en Chile y en el proceso de formación de la vanguardia, es claro que la identificación del período con tres o cuatro nombres resulta inevitable. Recuérdese aquí la serie de nominaciones y titulaciones que ostentan su fisonomía canonizada y que aún hoy dejan ver su peso histórico, algo así como "los cuatro grandes" o "las mejores poesías..."(2) Esto debe incitar a echar de menos algunos otros autores o serie de textos que no son incluidos, dado que se parte de la premisa que confía -todavía ingenuamente- en la capacidad de "imposición" de una obra de arte por una suerte de "carácter en sí".(3) Cuando el historiador de la literatura quiere evitar este estilo de juicios y pretende actuar con rigor, cae en afirmaciones estereotipadas respecto de la "importancia" o "relevancia" de "otros autores", de "generaciones", de "escuelas", etc., que acompañarían a estos "grandes autores" El criterio de lectura es otra vez monolítico y reductor (jerarquizante). Así, se habla de "iniciadores", "promotores", de textos como "inaugurales", y la sucesión queda reducida a una serie de influencias, de relaciones de secundariedad, lo cual resulta evidente si se parte de semejantes principios metodológicos. Como ha llamado la atención Jauss a este respecto, las así llamadas "obras mediocres" son de suma importancia ya que un estudio de su extendida operabilidad debe demostrar a través de qué estrategias intra y extratextuales, el arte "culinario" ("afirmativo" en términos de Marcuse) tiende a la conservación y al resguardo de un cierto horizonte de expectativas preestablecidamente siempre satisfecho.(4)

Es sin duda inconveniente proponer dichos juicios de valor allí donde no se dispone de un marco de trabajo suficientemente acotado, es decir, cuando no se ha investigado (hasta donde sea posible) todo el material que reconstituiría un período como el que pretendemos investigar. El difícil y casi imposible acceso a los materiales periodísticos y hemerográficos explica la desatención por parte de la crítica respecto de una reconstitución comprensiva del período y promueve

una cadena de juicios críticos "compensatorios" y así se sigue creando una serie de mitificaciones condenadas a la repetición en la forma del clisé.(5) Las historias literarias se escriben sobre la base de hechos ya historiografiados insuficientemente y ello condena el trabajo crítico a un círculo o a una aporía ya que los criterios son las más de las veces -y con celo mecanicista- cronológicos.

Otro riesgo habitual consiste en desplazar el análisis hacia áreas como la sociología o política sin haber propuesto un examen detallado de los factores que allí intervienen. Se habla entonces de "factores culturales", "razones del contexto político y social", etc. y los elementos que pueden afirmar dichos datos se encuentran en la mayoría de los casos ausentes. Con esta tendencia de la historiografía literaria se pierde de vista el carácter de sistema de una época y se olvidan frecuentemente las relaciones dialógicas de los sistemas literarios en sus sucesivas realizaciones, tanto sincrónica como diacrónicamente.

Las historias de la literatura chilena de esta época repiten nombres o inventarios de nombres, sin observar el porqué, en virtud de qué condiciones, pudo destacarse en ese momento un número determinado de autores y a condición de qué factores pudieron mantener la exclusividad literaria. Falta aún el examen pormenorizado, por ejemplo, de las propuestas de los manifiestos literarios de vanguardia o los textos programáticos publicados en órganos de difusión como las revistas literarias, los suplementos culturales de diarios y periódicos, etc.(6)

Como vías de comunicación y como material literario de importancia impostergable se debe reconstruir todo el material de cultura y arte en medios de comunicación de masas y con ellos los de la crítica literaria Hay que recordar que la crítica de arte y literatura no fue en la década del treinta académica sino periodística, razón por la cual no está agotado el material y la información relativa al contexto de época mientras no se examinen, dentro de lo viable, los textos periodísticos, que acercaban directamente al autor, al crítico como lector y al lector propiamente tal dentro del circuito comunicativo real.

Queremos indagar también en este punto un corpus de documentos que, siguiendo a Genette, constituyen los llamados "epitextos" en su variable de "epitextos públicos", textos extraliterarios que circulan socialmente como anexos metaliterarios a los textos propiamente tales, entre ellos, entrevistas, encuestas, etc.(7)

Se hace necesario ordenar la masa de textos de crítica literaria periodística a través de criterios historiográficos pertinentes para delimitar el corpus de tal modo que resulte representativo en el sentido de que cualquier variedad dentro de esa unidad resulte un elemento significativo del sistema y no su invalidación. Es necesario disponer de una continuidad del material (tanto de casos "consagrados" como "menores") para evitar la vehemencia ideológica que sanciona como recepciones "correctas" y otras "incorrectas" o "falsas". La selección corre el

riesgo de operar unilateralmente y cae en el error que queremos evitar, esto es, el de operar con "materiales selectos".(8)

Al mismo tiempo no se ha estudiado profundamente las relaciones del código literario de época con otros códigos o sistemas semiológicos como el de la pintura, por ejemplo, que también intentaron, siguiendo las primeras intenciones de la vanguardia, un proyecto renovador y contestatario. La sola falta de disponibilidad de los materiales y documentos condenarían a las conclusiones a un estado permanente de "propuestas" y "especulaciones" que esperan su ratificación o refutación a la luz del análisis de dichos documentos.

Ha habido sin duda aportes interesantes; sin embargo, cuando se ha querido abordar el problema con un criterio sociológico más abarcante, se ha reducido el marco a algunas afirmaciones respecto de la situación política del momento, sin analizar de qué modo concreto tuvo ese hecho de la historia general del país su manifestación en la producción literaria concreta, o bien, en qué radicó ese estado de cosas en relación con los sistemas culturales intermediarios: los sistemas de distribución, de puesta en el mercado, los archivos literarios, las bibliotecas, etc.(9)

Con criterio económico se ha aludido más de una vez a una categoría definitiva en relación con la evaluación y orientación literaria: la crítica literaria (aquí periodística), sin haber estudiado el marco institucional en la que se inscribe y los sistemas intermediarios que la hacen posible. Para ello se hace necesario cada vez reflexionar en torno al sentido y carácter de la así llamada "Institución arte" y en ella de la "Institución literatura", de los agentes literarios y de aquellas instancias que intervienen decididamente en el proceso de producción, distribución y consumo de obras de arte en el marco del "éxito literario". (10)

La Institución literaria se apoya en instituciones oficiales que organizan, funcionalizan y ponen a disposición sistemas intermediarios en función de los cuales opera su papel de "vigilancia" y control. Sus tareas son: a) su imparcialidad (un proyectado objetivismo), b) la capacidad de tomar decisiones en cuanto a la selección, producción, orientación y control de los sistemas comunicativos reales y, c) la capacidad de hacer reconocibles, a través de diversos mecanismos, el estatus de "literario" o "artístico" de esos productos.

El concepto de "Institución arte" debe entenderse tal como se constituye en la sociedad burguesa, como el aparato institucional de producción de arte y al mismo tiempo, las concepciones vigentes (afirmadas por la propia institución) en una época dada en torno al arte, conceptos estos que determinan esencialmente la recepción de obras artísticas.(11)

Por otro lado, los sistemas intermediarios son los agentes literarios, los críticos, las editoriales, los consejos de redacción y consejos consultivos en

editoriales, las revistas y todo el material hemerográfico, los periódicos y otros órganos de comunicación de masas o especializados, los sistemas de distribución, comercialización y puesta en el mercado, los archivos literarios, las bibliotecas, las academias de la lengua, los premios literarios, las agrupaciones de sociedades literarias, los eventos literarios en general, las lecturas públicas, las ferias del libro, etc.

Todos estos factores, reconocibles y reconstituibles, tienden a determinar la forma de aproximación y lectura de los textos por parte del público e influyen en sus normas de apreciación y eventual consumo.

Lo esencial es reconstituir no sólo los sistemas poéticos que los diversos grupos o autores de la década del treinta propusieron en torno a la vanguardia, sino también atisbar de modo suficiente el sistema de exigencias que el público (y los autores contemporáneos como lectores) proponían a estas formas de vanguardia en su momento. "Exigencia" debe portar aquí también los sentidos de "reclamación", y "necesidad" de una respuesta; exigencia que señala otra vez las exigencias históricas a la luz de las cuales los textos resultaban o adecuados o no representativos, retrógrados o actuales, modernos o demodé, etc.

Es importante incorporar todas estas variables de lectores y receptores posibles y distinguirlos en clases de lectores, tanto de lectores privilegiados (12) como de los denominados "lectores pasivos", es decir, el público (13) y en procesos de recepción dialógica: los autores como productores de un "primer texto" y como lectores de sus propios textos y de la crítica, los críticos como lectores, los autores como lectores de otros autores en tanto críticos. En rigor, observaremos el proceso de diálogo producido entre las diversas manifestaciones de los autores y grupos de vanguardia no sólo al interior del llamado proceso de producción, sino sobre todo a la luz de una tercera instancia representada por el público y la lectura concreta que se hizo de dichas manifestaciones. En este sentido procuramos iluminar el desarrollo de las formas de vanguardia según la lectura y recepción que la crítica periodística realizó de esta producción.

El examen necesario de la acogida inmediata de los textos y programas de vanguardia ha sido dejado de lado casi en su totalidad. Nos parece de suma importancia analizar las lecturas que los críticos hicieron de los textos en diarios y periódicos de la época y la autorrecepción de los propios autores comprometidos en dichas publicaciones. Todo ello entrega el corpus de datos necesario para reconstruir el horizonte de expectativas del público, si no directamente vinculado, por lo menos deducible a partir de la acogida de los críticos como intermediarios de todos modos representativos. Según una definición operable y que tiene consenso, el horizonte de expectativas se entiende como el conjunto de reglas de juego con que el lector ha sido familiarizado a través de géneros literarios o clase de textos, lo que le permite concebir un texto literario en tanto que literario y le

lleva a "esperar" la concreción de una concepción prefijada respecto de lo que la literatura debería ser.(14)

Según ha anotado Grimm, hasta ahora sólo se ha hecho la historia de la recepción de textos o de autores, es decir, el análisis de la recepción se ha orientado hacia el objeto y se echa de menos una historia de la recepción con un enfoque hacia el sujeto que lee.(15) Nuestro trabajo se orienta más bien hacia sujetos de lectura más que a abjetos leídos, de allí que el acento sea puesto en la crítica literaria o en todos aquellos documentos en que los lectores, cualquiera sea su fisonomía, reseñan, critican o dan cuenta de los movimientos de vanguardia. Ello responde a las preguntas que en este lugar nos interesan sobremanera: ¿quiénes leían?, ¿cómo leían? (16)

Desde la perspectiva del objeto, por lo general un texto es el núcleo de la investigación. Una presentación desde una perspectiva del sujeto se apoya en una serie de textos según la regla: mientras más extenso sea el campo recepcionado y más intensamente se realice su recepción, el resultado de la recepción entra en numerosos textos críticos de diversos modos. La orientación aquí adoptada es la del sujeto (autores-receptores y receptores -autores) en la "recepción productiva"(17) y se investigan sus formas de leer los textos y en este caso de las propuestas de vanguardia y su serie de concretizaciones literarias. Así, el análisis quiere articular algunas respuestas a la pregunta: ¿cuántos (cuáles) textos leyó el (los) receptor (es) y cómo leyó (leyeron)? (18)

No nos ocupa el análisis orientado hacia el objeto (textos), sino un estudio de los materiales que evidencian la recepción, por muchos lectores (y sus concretizaciones) de textos (incluidos "no literarios" como los manifiestos y otra serie de metatextos) representativos de la vanguardia. El carácter vanguardista de los textos no queda completado exclusivamente con el análisis inmanente de los sistemas de normas canonizados y contenidos y por eso deducibles, en los textos mismos (en éstos hay las más de las veces una considerable distancia entre lo programado y la concretización misma), sino en la colección de los documentos de lectura. Sólo considerando estos antecedentes es posible llegar a entender el lugar específico de ciertos autores de vanguardia en el desarrollo histórico literario chileno.

Es necesario explicar el carárter dialéctico de los hechos literarios de la época y sus respectivas concretizaciones, las formas de defraudación o de satisfacción, etc. En rigor, observaremos el proceso de diálogo producido en las diversas manifestaciones de los autores y grupos de vanguardia no sólo al interior de un marco de producción inmanente, sino especialmente a la luz de la tercera instancia representada por el público y la lectura concreta que se hizo de dichas manifestaciones. En definitiva, se utiliza en lo sucesivo la crítica general de libros y se ubica en el circuito de la comunicación literaria como intermediaria entre el

hecho de la publicación y la apreciación en el marco del así llamado "público" tal como se le concibe en la crítica de arte y cultura periodísticas desde el siglo XVIII.(19)

La crítica literaria periodística en tanto "recepción productiva" opera como instrumento de control de la recepción literaria. Tres tareas se formulan para el análisis de las reseñas y comentarios periodísticos: a) registro de la intención crítica y análisis del curso de la argumentación, b) la "valencia" del texto crítico y, c) su función literaria, histórico-social.(20) Como lo ha observado Kleinknecht, "los textos de críticos tienen diversas ventajas metodológicas, una de ellas es el hecho de su textualidad, en tanto 'textos sobre textos' son medios de exposición más adecuados a su objeto (...) que los datos abstraídos del texto y exteriores a él ".(21)

El carácter oficial de la crítica y su peso determinante lleva a autores, en casos dados, a desestimar un propio proyecto, ya que la búsqueda de reconocimiento (aunque no sea deseado el "oficial") es inherente también a la vanguardia. En otros casos, un texto no motiva crítica alguna y por lo tanto permanece al margen del sistema institucional.(22) La existencia y eventual "permanencia" de una obra pasa por la sanción de la crítica, que la marca y registra institucionalmente.(23) Precisamente desde la vanguardia, la crítica misma se supera desde una actividad de arbitrio hacia una actividad de interpretación, en donde la institución crítica se entiende como esencialmente constitutiva del proceso de producción del arte.(24)

Este proceso de formación y desarrollo de la vanguardia en Chile es así entendido, el proceso y desarrollo de sus concretizaciones a través de la lectura de los textos críticos ofrecidos como respuesta a las expectativas creadas, satisfechas o frustradas por dichas actuaciones. Aunque es ya inevitable en algún sentido "renunciar" a la reconstrucción del horizonte de expectativas para el público lector en aquella época, no es utópico pensar en la posibilidad de atisbarlo y reconstruirlo en alguna medida. Esto no invalida la concepción de Jauss, reprochado por la dudosa verificabilidad de sus propuestas, sino que la sitúa exactamente allí donde el autor aspira situarla: como investigación necesaria que contribuiría a una historia general de la literatura al lado de la pragmática y de la historia de la producción literaria.(25) El alcance del grueso público y sus reacciones frente a la eficacia de los proyectos de vanguardia debe quedar aquí inevitablemente sujeto a una operación deductiva, que como se ha probado (es la crítica más certera a la teoría de Jauss), su reconstrucción requiere de estrategias metodológicas que no han probado su operabilidad (métodos demoscópicos imposibles en el caso de obras del pasado, lectura de los datos de bibliotecas, etc., la que espera aún un estudio serio). La representatividad de la crítica para efectos de reconstrucción de las expectativas del público no queda en descrédito, sino que permite, a falta de un acercamiento real al público, inferir sus propias recepciones,

deducibles también de los datos en torno a reediciones, de tirajes, de premios literarios, etc.(26)

El análisis de la recepción periodística intenta acompañar el censo y estudio de los documentos disponibles con notas respecto del contexto histórico concreto, el que determina en última instancia la recepción histórica de las producciones literarias de la vanguardia. Los hechos literarios concretados en objetos materiales (libros) tienen lugar en circunstancias que pueden ser reconstruidas para aprehender el fenómeno en su proceso. La reconstrucción histórica de esos momentos es la condición de posibilidad para el entendimiento de la literatura (aquí de la vanguardia) en dichas circunstancias y su verdadero rol en aquel entonces. Sólo así se puede comprender de qué modo tuvo un hecho de la historia general del país su manifestación en la producción literaria concreta, o bien en qué radicó ese estado de cosas en relación con los sistemas culturales dominantes. Este camino de reconstrucción recorre y distiende el proceso de formación y de lectura de esa vanguardia no ya a partir de criterios a posteriori (lo que sabemos hoy de ella), sino intentando, en lo posible, aprehender el fenómeno en su historicidad.

Siguiendo los planteamientos de Gadamer (27), el fenómeno hermenéutico comporta el carácter original de la conversación y la estructura dialéctica de pregunta y respuesta. A su juicio, el método histórico requiere la aplicación de una lógica interrogativa a la tradición histórica, de tal modo que los acontecimientos históricos sólo se comprenden suficientemente, cuando se reconstituye la pregunta a la que en cada caso quería responder la actuación histórica de los sujetos, "así, pues, el que quiere comprender, tiene que retroceder con sus preguntas más allá de lo dicho: tiene que entenderlo como respuesta a una pregunta para la cual es la respuesta".(28) Se trata entonces de situarse en el horizonte de expectativas de época, de tal modo de evitar operar con afirmaciones de valor que sólo tienen sentido (aunque relativo) desde una perspectiva histórica (con distancia histórica). Al respecto, señala Grimm: "Das Kriterium für die Darstellung eines Textes in einer historischen vorgehenden Rezeptionsgeschichte ist allein die Gelesenheit des Textes in dargestelltem Zeitraum. Enstehungsgeschichtliche Aspekte wirken lediglich in ihrer Vermittlung durch die Rezeption als Kriterium. Gelesenheit in der Gegenwart des Rezeptionsanalytikers dagegen ist sachlich irrelevant, mag aber ein persönliches motivierendes Moment enthalten".(29)

Las lecturas de los hechos literarios son respuesta a una pregunta y el intérprete debe plantearse la pregunta de cuál fue la pregunta primera y cómo reaccionó la vanguardia (cómo se articuló ella misma como respuesta) frente a un horizonte de entender que no es el nuestro, sino del pasado. Ella fue interrogada y en ese proceso dialéctico se manifestó su dinámica histórica o se mostró su relación conflictiva con el contexto. Como se sabe, la vanguardia produce un

cambio de horizonte y luego institucionaliza otro por medio de la concreción modificada, cuando no destructiva, del sistema de normas.

Sin embargo, tampoco debe conducir esta reconstitución del pasado a la ilusión historicista de querer describir el pasado "tal como fue", "para luego guardarlo en un museo" -añadiría Habermas(30)- sin relacionar ese pasado con la situación presente del historiador.(31)

Se trata de abordar la relación de tensión entre el horizonte del pasado y el nuestro. Sólo en el marco de esa "fusión de horizontes"(32) es posible entender efectivamente el fenómeno literario en el curso de sus concretizaciones a través de lectores sucesivos. En definitiva, esta perspectiva no se agota en una reconstrucción del efecto en el pasado de la recepción de la vanguardia, sino que relaciona dialécticamente esa forma de entender con la actualidad y hace posible una eventual estimación (desde hoy) por medio de la cual se pondrían en su justo lugar las semejanzas y diferencias de las realizaciones de sentido de esas producciones históricamente condicionadas y sus posibles relativizaciones (relación, por ejemplo, entre vanguardia histórica y neo-vanguardia, etc.). Esto lleva a replantearse las preguntas a las que quiso responder la vanguardia y cotejarlas con nuestro horizonte de preguntas.

Se echa de menos observar la sanción literaria en su contexto. Hace falta entonces el criterio que permite distinguir entre las actividades humanas productoras de hechos literarios en la contemporaneidad de su consumo y la actividad que selecciona y eventualmente evalúa dichos productos con perspectiva histórica. De otro modo y como se afirmó arriba, los llamados "casos menores" del período se ajustarían a las premisas generales resultando de ello una descripción parcial y desde la perspectiva de aquel que observa los hechos situado desde el presente. Así, la sola distinción entre "grandes figuras" y "autores menores" queda relativizada, por cuanto en el momento histórico del pasado, ambos grupos tienen estatus de "hechos literarios presentes" igualmente válidos. Por otra parte, no se tiene aún informaciones sobre la suerte de las obras, sobre su fracaso o institucionalización, ya que se encuentran en el momento mismo de sus recepciones contemporáneas.

Grimm sostiene, con razón, que el conocimiento de la estimación variable también de los (hoy día) reconocidos como "grandes" de la literatura debería evitar la mistificación del arte, ya que, lo que sea éste, lo decide la convergencia entre las normas contenidas en los textos y las estrategias según las cuales los receptores las identifican como tales. En muchos casos, se trata de la situación de recepción y las circunstancias contextuales en las que se lee (a veces, ni siquiera de la obra, sino una intención artística manifiesta en discursos metaliterarios o de "famas heredadas") la que determina el valor del texto en el momento histórico de su lectura. De lo contrario, habría que hablar de una "sustancia en sí" que

conduce a una inmanencia y autonomía del arte, mientras no sea puesta a prueba en cada época por la actividad de la lectura.(33)

Intentamos en consecuencia percibir el fenómeno vanguardista (y sus concretizaciones) "en diálogo"y por ello no es sensu stricto una historia "de la vanguardia" en sus textos ni sólo en sus exponentes (orientación hacia el objeto), sino decididamente una historia del proceso de lectura de la vanguardia, condición de posibilidad para develar su significado histórico que podría explicar las actitudes que de ella derivan y que reaparecen en los procesos literarios posteriores (la neo-vanguardia, por ejemplo). Procuramos, en consecuencia, develar su naturaleza en tanto naturaleza "entendida" como tal en la práctica receptiva.

Toda serie literaria inscrita en la diacronía debe ser definida no sólo con el criterio cronológico del "cuándo", sino con carácter de sistema, que los mismos textos y poéticas constituyen en diálogo con otros textos contemporáneos o pretéritos. Sólo vía este procedimiento que exige ante todo una tarea de orden estrictamente filológico y documental, puede observarse cómo se ordenaban los sistemas de inclusiones y exclusiones o cómo el discurso vanguardista operaba en relación con los discursos dominantes o promovidos por la Institución literatura. Estos sistemas de restricción se deben observar en su propio momento, en el cual los hechos literarios fueron recepcionados en la circunstancia de su producción, distribución y consumo. De esta manera se puede reconstituir la intención y los programas literarios de una época para entender su relación con el discurso literario imperante y al mismo tiempo se puede examinar el sistema de expectativas a las cuales responde el sistema literario de esa época, en cuanto a su defraudación o satisfacción.

Por otro lado, es necesario subrayar la lectura tanto analógica como homológica entre el sistema literario de dicha época y los hechos históricos del contexto, ya que así se puede analizar de qué modo las manifestaciones literarias acompañaban el desarrollo de los hechos sociales y cuál era el signo de esta relación (rechazo, crítica, relativización, aceptación, reflejo, etc.). Con ello se intenta describir de qué modo el cambio histórico establece sus relaciones con el sistema literario de época y cómo los hechos literarios acompañan dichos cambios de la historia general. Ello traería luz en torno a la "representatividad" de obras y autores, en torno a la "validez histórica" de las propuestas artístico-literarias, según sea el grado de satisfacción o defraudación de las expectativas del público, determinadas por sus experiencias estéticas e históricas concretas. Para ello es esencial, como se ha indicado, contar con un corpus representativo de hechos literarios y de material histórico, con el fin de inferir de ellos premisas válidas y pertinentes.

Sin querer agotar esa documentación, pretendemos operar con un corpus lo más amplio posible y que reúna los requisitos epistemológicos de

representatividad de la muestra en tanto validez general y con ello su extensión y suficiencia, lo que garantiza la extensión de las conclusiones derivadas de ese corpus. Los datos aún no recopilados vendrían a ordenarse según su proximidad o distanciamiento frente a esa muestra sistemática.

En el caso concreto de la vanguardia, se dispone de una amplia bibliografía y un corpus de categorías que la conceptualizan. Hasta ahora y en el último tiempo, se han hecho aportes en el marco de la investigación tanto historiográfica como analítica (34) que han pretendido reconstituir todo el material aún no disponible de fuentes (35) y que a la vez han intentado redefinir los caracteres de dichos movimientos desde perspectivas renovadoras.(36)

Se deben distinguir algunos rasgos característicos de la vanguardia, entendida siempre en por lo menos dos acepciones. En primer lugar, como el conjunto de movimientos que pretendieron originalmente producir un cambio en la concepción del mundo y una nueva modalidad de destrucción de los discursos que institucionalmente la sustentaban. Se trataba de producir el conflicto al interior de la concepción ontológica, ética y estética de la realidad por medio de la práctica artística. Otra forma de entender la vanguardia es en el sentido de los materiales y estrategias de expresión que la realizaban y que concretaban el proyecto de transformación (de raíz) de la realidad. En este segundo punto, es claro que muchos movimientos y autores no llegaron a asumir la tarea original (en el primer sentido) y quisieron ejercer una actitud contestataria y disidente que se limitó al uso de procedimientos.(37) Este rasgo es de especial importancia cuando se trata de singularizar la práctica vanguardista en Latinoamérica y en especial en Chile, ya que, como observaremos, su eficacia se redujo, en muchos casos, a la concretización de ejercicios literarios y artísticos que no tuvieron resonancia. En otros, el proyecto no logró resultados consistentes y duraderos.

Coincidimos aquí con Osorio y otros en cuanto a que los movimientos de vanguardia en Latinoamérica tuvieron una independencia (relativa) frente a sus manifestaciones europeas, esto se explica, ya sin dificultades, por las circunstancias especiales en que se presentó y bajo las cuales fue recepcionada. En este sentido es necesario evaluar su actuación en el contexto y su recepción, con el fin de precisar hasta qué punto el proceso que siguió la vanguardia europea también ofrece analogías con la suerte de estos movimientos en Chile. Otro tópico que debe ser atendido aún es el que dice relación con el viejo debate que tiene sus raíces en la ya conocida dependencia cultural latinoamericana. El debate, irreductible a nuestro entender, oscila entre una posición que insiste en reprochar un cierto "complejo" de los investigadores latinoamericanos en tanto que pretenden, a toda costa, buscar la singularidad de los fenómenos culturales continentales para desestimar influencias europeas.(38) El otro polo representa una suerte de europeocentrismo y enfatiza, no sin paternalismos, la primacía de los fenómenos culturales de Europa y su trasplantación a otros continentes.(39) Esta discusión

amenaza extenderse ad infinitum si no se superan algunos puntos de partida que ya parecen absolutamente agotados y sobre todo inútiles para la discusión científica.

Es claro que el vanguardismo en tanto que epifenómeno de origen europeo no resuelve el asunto, ni lo aclara, ni aporta nada provechoso al tema. La premisa de que esta vanguardia tiene otra fisonomía en Latinoamérica no puede ser refutada con argumento alguno mientras haya estudios probatorios y no simples afirmaciones improbables. Por otro lado, la singularidad de un fenómeno literario, ya determinada en alguna medida por sus cauces motivadores, tiene gran parte de su carácter en el proceso mismo de incorporación de elementos del contexto literario internacional. Se insiste en lo "único" en lo "original" o "genuino" sin reparar en el hecho -bastante evidente- de que lo "original" puede radicar en la estrategia de incorporación en un segundo momento de sumación que sigue y completa el de la pasiva asunción. De ello da cuenta un primer vistazo de los intertextos; la vanguardia europea está tras el impulso de estos antecedentes. Lo otro sería negar el carácter de proceso dialógico de la historia del arte.

Lo que en realidad importa es la forma de su comportamiento (ya ni siquiera de una probable "trasplantación" en otro contexto) en el espacio de la literatura latinoamericana, en ello radicaría una real, supuesta o deseada originalidad de la vanguardia local. Incluso ésta puede seguir orientaciones análogas a las del contexto de referencias sólo que con matices y formas diferentes, ellas sí determinadas por las visiones de mundo del contexto chileno. Un estudio en este sentido debería consistir en observar los fenómenos fácticos de elaboración y reelaboración de la vanguardia y sus recepciones críticas en Chile. Finalmente, el debate debe someterse a la prueba del análisis histórico-literario de las actividades de la vanguardia en Latinoamérica y con apoyo en premisas consistentes que sólo pueden conducir a conclusiones válidas si se ofrece, de hecho, un estudio de los materiales como el que en lo sucesivo analizamos.

Por otro lado, nuestra concepción de la vanguardia como antidiscurso oficial debe cotejarse con las formas que ella adoptó en cada caso, con el objeto de describir sus rasgos singularizadores. En los casos en que no adquiera sistema en cuanto a que no se da como "movimiento" o tendencia general, sino más bien como un conjunto de rasgos que la hacen manifiesta en casos concretos, debe examinarse de hecho el alcance que tuvo en sus efectos frente al público, a los críticos y a los autores mismos.

La misma estrategia en cuanto fusión de horizontes evita sancionar como "vanguardista" un discurso que a nuestros ojos pareció renovador y revolucionario, pero que en su momento no alcanzó a producir un quiebre en el horizonte de

expectativas del público, a pesar de que portaba una intención renovadora. El uso del término debe entenderse en su justa medida y se habla de vanguardia tal como era concebida en el uso estandarizado del discurso de la época y, en consecuencia, nos ceñimos al léxico de época lo más fielmente posible. Su proximidad o distancia frente a nuestra actual concepción de la vanguardia posibilita replantearse la cuestión de la evolución del concepto y de la historicidad de la recepción. Esto evita el riesgo de concebir como vanguardista una serie de manifestaciones a la luz de algunos rasgos exteriores y ya estereotipados.(40)

El proyecto vanguardista fue mucho más que un cambio de estilo o una evolución formal, también en el caso latinoamericano.(41) La radical respuesta negativa de la vanguardia a la Institución arte, tal como se la entendía en la sociedad burguesa, no significa exclusivamente, tampoco en Latinoamérica, que el contenido de las obras de arte debía ser social o debía remitir a un referente (superación de la autonomía). Significa, más radical aún, que lo que se pretende es destruir todo el sistema institucional del arte.(42) Muchos de los grupos de vanguardia en Chile, que estudiaremos, no se autopercibían sólo como vanguardistas en el marco del arte, sino que pretendían dar una respuesta global a todas las cuestiones que atañen a la naturaleza humana (veremos, cómo estos proyectos, sin embargo, no tienen siempre el éxito deseado y explicaremos por qué).

Un conjunto de procedimientos caracterizan la vanguardia, pero no la reducen en su proyecto global y totalizante de "transformar la vida" y en Latinoamérica, incorporarse a los proyectos de renovación política y social de manera activa y, por definición, crítica (procedimientos como los de la metalepsis, la incorporación de lo onírico, de lo lúdico, la superposición de planos entre lo real y lo imaginario no son, ciertamente, garantía de definición de lo "vanguardista", sino manifestaciones parciales de sus programas más ambiciosos).(43)

El peligro siempre latente es el de sancionar obras como vanguardistas a través del criterio -insuficiente- del uso de procedimientos, en muchos casos reelaboraciones de una nueva forma, la neovanguardia, por ejemplo, o de una vanguardia aséptica e integrada en el sistema bajo la fachada de disidente.(44)

Muchas de las elaboraciones teóricas que fueron originalmente concebidas para la caracterización de los fénomenos vanguardistas europeos son también operables para el caso de las vanguardias en Latinoamérica. Las categorizaciones de Bürger, por ejemplo, son operables y satisfacen las exigencias de representatividad en la explicación de estas manifestaciones de la vanguardia en Chile, ya que él no pretende hacer una historia de la vanguardia, sino caracterizar el fenómeno vanguardista. Ello ofrece un órgano que, aunque concebido para el caso de Surrealismo francés, puede ser útil para la descripción de la vanguardia

latinoamericana, por el carácter de sistema que porta y ya que no sólo describe casos aislados.(45) Los principios de la vanguardia histórica se manifiestan en algunos postulados que podemos sintetizar, siguiendo a Bürger: 1) abolición de la separación entre arte y vida y la inclusión del primero en una praxis vital; 2) superación de toda concepción del arte como "arte", como sublimada creación para el "deleite" del público (superación de lo "sublime"); 3) superación de la obra orgánica por la obra inorgánica. Inorgánico significa aquí que la concepción de sistema y estructura (con sus pares semánticos: orden, parte y todo, simetría, etc.) deja su lugar a una concepción ya no homogénea, sino heterogénea de la obra(46); 4) superación del concepto de "obra", de creación individual, proposición de un arte colectivo y fragmentario también en lo que dice relación con el carácter autorial de los productos de arte (de ahí las obras "en serie" y producidas anónimamente y elevadas al nivel de obras de arte). Para la vanguardia, el principio de la intertextualidad y de la reelaboración tiene un sentido privilegiado, es más, ya que no hay creación individual, no debe haber un sujeto privilegiado(47), la colectivización y el sentido de la obra abierta son en este punto intenciones primigenias de la vanguardia. (48) Como veremos, muchos de estos postulados (que no llegaron a mantener su consecuencia) fueron discutidos en el contexto de recepción de la vanguardia en Chile, sin embargo, no todos estaban en la base de las producciones de los autores que se entendían como vanguardistas, por ello es necesario revisar sus actuaciones a la luz de sus semejanzas y diferencias con estos principios, que de todas maneras funcionaban como paradigmas de la actitud de vanguardia. Muchos de ellos condujeron a paradojas, por ejemplo, su búsqueda de reconocimiento "oficial" (49), su afán de "originalidad" (exacerbación de lo "nuevo") (50), de donde le viene su carácter romántico; su reivindicación (in-voluntaria) de conceptos como "genio", "autenticidad" y su coercitiva exclusividad, que no la alejaban de los modelos que pretendía destruir.

De allí que tengamos siempre que disponer de un criterio que permita evaluar una actuación o texto como vanguardista y éste resulta de las caracterizaciones teóricas que hemos citado arriba. Otro rasgo que nos parece decisivo es el de antidiscurso tradicional, su carácter transgresor, sin embargo, esta actitud de disidencia debe ser resgistrable, estar marcada y ser visible por sobre un uso de procedimientos: debe responder, si quiere ser genuina, a una necesidad, no ya exclusivamente de expresión distinta, como anotábamos, sino a una necesidad de transformación que, como ya se sabe, debía conducir a la transformación total de la sociedad y por ello, era con todo una transmutación de los valores en su origen. Ello se demuestra en las continuas polémicas y las actitudes de desacato no sólo frente al "arte pasatista", sino frente a los aparatos de producción, distribución y consumo, en otras palabras, frente a la Institución literaria y frente a instituciones gubernamentales, políticas, etc.(51)

Los críticos mismos, como receptores, eran conscientes, como observaremos, de esa articulación totalizante, ya que constantemente aludían a una "poesía nueva" o "arte nuevo" asociado a una concepción del "hombre nuevo" o de un estado de cosas "moderno". Por eso se entiende que no hayan asumido estos proyectos de vanguardia incuestionadamente, sino críticamente: se buscaba la consecuencia -la coherencia , el sistema- entre dichos manifiestos y proclamas y sus realizaciones.

La negación de las formas del arte que había sido instituida por el Esteticismo, con todos sus supuestos, especialmente el que atañe a la concepción de la obra de arte "orgánica", deviene ahora "l'art pour la vie" a través de la vanguardia y así se presentó también en el contexto chileno, donde la acogida de sus propuestas deja ver que se la entendió más que como una transformación "artística", como un intento de cambiar los esquemas de pensamiento en general. Dos premisas deben seguirse inevitablemente: la vanguardia es histórica, es decir, constituyó un proceso cultural ya superado y, b) sus primigenias intenciones no siempre llegaron a concretizarse en hechos literarios (actividades) de la manera en que fueron originalmente concebidas. Es en este sentido que es de suma utilidad volver al concepto de fusión de horizontes, puesto que sólo cuando hacemos la pregunta de cómo se entendió la vanguardia entonces y cómo la entendemos ahora, se puede intelegir el proceso que deviene desde sus primeras formulaciones y que conducen a su definitiva superación (sobre todo porque nosotros estamos en antecedentes del fenómeno de la neovanguardia, como quedó dicho).

Proponemos estos casos de manifestaciones literarias de vanguardia en Chile como objetos de demostración de la vanguardia recepcionada en otro contexto y en condiciones que incluso relativizaban su propia posibilidad de concretarse a la luz de sus principios, que acá también serán puestos entre paréntesis, en tela de juicio, cuando no de facto destruidos.

Durante la década del treinta la discusión sobre el sentido y el fin de la vanguardia había avanzado considerablemente en el plano latinoamericano e incluso, algunos de sus representantes más genuinos habían dejado de existir.(52) En Chile, sólo los manifiestos *Agú, Rosa náutica*, o *Nguillatun* se pueden considerar tendencias de vanguardia, el resto se reduce a autores relativamente aislados que producían actividades siempre en el marco de estos manifiestos, pero sin llegar a formar una tendencia que pudiera llamarse "de época". Estos antecedentes son, claro, condición de posibilidad de la vanguardia de los años treinta (reunida básicamente en torno a revistas de vanguardia y no en torno a movimientos en el sentido como lo fueron en otros países latinoamericanos y en Europa). Como veremos, tanto la propia vanguardia como las instancias mediadoras (la tipología de lectores posibles) se muestra ciertamente crítica respecto de los postulados de la vanguardia europea ya que la discusión, como se dijo, había

llevado a un cuestionamiento total de su sentido y función exactamente en la década de su consolidación, vigencia y superación.

La periodización literaria según las premisas que intentamos seguir en adelante se hace sobre la base de la fisonomía que adquiere esta Institución arte (y literatura en concreto). La evolución artística se debe buscar en el marco de la evolución de dichos sistemas institucionales (todas las condiciones que hacen posible fácticamente los procesos de producción, distribución y recepción históricamente determinados, como es sabido) y no exclusivamente en el contenido presente en obras individuales.(53)

Ya que se pretende reconstruir el horizonte de expectativas al que respondió la actuación de la vanguardia, se pone el acento en las condiciones históricas de lectura y por ello, se debe tener en cuenta dichos sistemas institucionales que definen la forma como se lee en un contexto dado.

En definitiva, el surgimiento de los ismos en Chile lleva a plantearse preguntas impostergables, cuyas respuestas o cuyos materiales para una posible formulación de respuestas se ensayan en la investigación que emprendemos.(54) Por ejemplo, cabe la cuestión de cómo fue posible que se presentaran fenómenos vanguardistas en Chile a inicios del tercer decenio y con cierto retraso en comparación con otros países latinoamericanos (el Estridentismo es del año 1921, Contemporáneos de 1928-1930, Martín Fierro es de 1924-1927), donde dichos ismos ya habían tenido lugar a inicios de la década del veinte y en el curso de su primera mitad. Recordemos que a juicio de Verani, los límites temporales de los vanguardismos son aproximadamente 1916-1935, cuyo año clave es 1922.(55) Es cierto que manifestaciones de la vanguardia ya se encuentran en Chile a partir de 1920, como veremos en adelante, pero en verdad sólo alcanzan a participar efectivamente en el contexto literario recién a inicios de los treinta.(56) Ya observaremos cómo el factor contextual explicará este desarrollo artístico de modo convincente.

Es por otro lado importante investigar por qué pudo mantenerse una tendencia de vanguardia en el marco de la Institución literatura y en virtud de qué factores se produjeron otras tentativas que no lograron alcanzar validez ni consistencia. En el marco de las cuestiones en torno a las características de la vanguardia en Chile es también un fenómeno interesante el de algunos escritores, que en su momento no lograron obtener una acogida satisfactoria ni una audiencia amplia y que luego serán redescubiertos o releídos a condición de ser abordados desde una perspectiva histórica.(57) Las respuestas a estos planteamientos nos lleva a dilucidar el problema del estado de las expectativas del público de la época, quien definitivamente sancionó las obras y actividades de la vanguardia y decidió sobre la fortuna posterior de dichos proyectos.

En cuanto a los procedimientos operacionales, en primer lugar se propone un marco de trabajo a través de un corte epocal en la historia de la literatura chilena, la literatura que surge a inicios de la década del treinta y que culmina con el surgimiento del Frente Popular en 1938. El análisis opera con la serie literaria descrita en su desarrollo y en su sincronía. El estudio desde una perspectiva diacrónica se concreta a través de la observación del proceso de formación y desarrollo de los programas poéticos de la vanguardia hasta el momento de su superación. Al mismo tiempo se intenta abordar el análisis desde una perspectiva sincrónica por medio de la operación de recortes de momentos concretos dentro del período de tal manera de analizar el diálogo de producción y recepción que tuvo lugar en un lapso determinado de dicho proceso. Así, el análisis ofrece dos planos de investigación concretos: a) reconstrucción historiográfica de los hechos literarios durante esta década (en este sentido se trata, como adelantábamos, de una operación estrictamente filológica) y, b) análisis desde una perspectiva propiamente literaria de la información y los materiales recolectados, estudio de los sistemas poetológicos propuestos por autores y grupos, estudio de los códigos literarios que operaban como normas vigentes, etc. Así, en la historia de la literatura chilena se opera un corte con el fin de reconstruir ese sistema de exigencias hacia la literatura de vanguardia y determinar la eficacia de sus realizaciones de facto. Con ello se pretende comprender y eventualmente explicar el horizonte literario del momento en relación con el contexto histórico propiamente tal.

De este modo, sostiene Jauss: "El carácter histórico de la literatura resalta precisamente en aquellos puntos donde confluyen diacronía y sincronía. De ser posible, entonces, atender el horizonte literario de un determinado momento histórico, como el sistema sincrónico dentro del cual se produjo la recepción diacrónica de la literatura contemporánea".(58)

El mismo Jauss afirma en este sentido: "Unicamente cumplirá la tarea propia de toda historiografía si encuentra y examina lugares que históricamente articulan el carácter de proceso de la 'evolución literaria' en sus fronteras de época".(59) Siguiendo estas premisas, las cesuras o cortes históricos en literatura deberían operar del mismo modo como lo hacen las periodizaciones de la historia general: "donc à partir d'évènements extra-littéraires: c'est la seule possibilité de faire ressortir l'autonomie relative de l'intralittéraire (...) recourir à la périodisation de l'histoire générale est la seule méthode possible pour capter (...) la complexité croissante et souvent contradictoire du processus littéraire et de ses rapports à l'ensemble".(60) Consecuentemente con ello, el siguiente trabajo puede ser articulado en función de dos ejes epocales. Por un lado, y como hecho de la historia general, se produce a comienzos de la década del treinta la manifestación de los efectos de la gran crisis económica mundial y en el plano nacional tienen lugar las primera formas de transformaciones políticas representadas por el ascenso de las clases medias al poder y el progresivo abandono y superación de

los principios de la oligarquía que había dominado la escena política de las dos primeras décadas en Chile. El otro momento histórico que opera como punto de referencia es la formación y el creciente efecto del llamado Frente Popular (fenómeno que cristaliza eficientemente en Francia y en España) en el diálogo político de fines de la década. Como hechos ahora literarios que acompañan dicho proceso político se encuentran, en un extremo, la polémica entre criollistas e imaginistas (1928) y, en el otro, la práctica de los postulados surrealistas en Chile en 1938 a través del grupo La Mandrágora y, en un marco más general, la vigencia de la literatura del 38.

En este caso queda acotado el marco de trabajo con vistas a una doble exigencia: por un lado, se recurre a un corte del objeto que queda justificado por hechos atestiguables de la historia general y, por otro lado, se atiende a las manifestaciones o materializaciones de hechos literarios que dicen relación evidente con el proceso social y político en Chile en aquel entonces. Este período articula el carácter de proceso en la evolución de la literatura chilena. Así, el corte epocal propuesto (1928-1938) es históricamente atestiguable no ya sólo a partir de criterios intraliterarios (principios de "las generaciones", de las escuelas, etc.), sino en relación con los hechos concretos del contexto general. Estos cambios en la historia general se manifiestan en una reorganización de los sistemas de la Institución literatura, uno de cuyos casos se da, en Chile, a través de la polémica entre autores y críticos, donde se pone radicalmente en tela de juicio la función y el sentido de sus instancias mediadoras. El problema de la periodización literaria y de sus criterios tiene ya larga tradición y conduce al planteamiento de cuestiones de orden epistemológico. Entre los criterios propuestos para esta reconstitución histórica de los procesos literarios nacionales se encuentran, por ejemplo, el cambio de los procedimientos, el cambio del uso de los medios de expresión, el cambio de norma literaria, la evolución de los géneros literarios, etc. Aquí interesa especialmente la forma de comportamiento de las instituciones literarias y de sus instancias mediadoras frente a las actividades de vanguardia, comportamiento que se registra y se puede seguir a través de la lectura de la crítica, como hemos sugerido.

A pesar de que los antecedentes de la vanguardia se deberían buscar en la década del veinte, sólo a partir de los años treinta las manifestaciones vanguardistas adquieren en Chile mayor resonancia y la polémica situación entre vanguardismo e Institución literaria ofrece su punto álgido en esta década. Es en este momento en que se hace patente la relación tensional entre vanguardia y "engagement", que teniendo un carácter también contestatario (en algunos casos, incluso anti-vanguardista) obligará a replantear la posición de la vanguardia y finalmente la llevará a un cuestionamiento que, hacia fines de la década, define su superación.

Con todo, es posible observar el comportamiento de un hecho literario como es el desarrollo de la vanguardia en Chile en este período dentro de su propia

historicidad, esto es, en el marco dialógico de las propuestas literarias y artísticas, y las recepciones y concretizaciones de dichos programas de acuerdo con la acogida efectiva por parte del público y de los críticos contemporáneos.

NOTAS

1 Los criterios han llevado a hacer una historia de la literatura según las generaciones, o bien a partir de categorías estrictamente intraliterarias, etc. Cuestiones claves de la historiografía literaria no se han discutido aún en Chile.

2 La década del treinta no se ha estudiado a fondo, década en que se decantan los antecedentes de la poesía de la vanguardia, en que publica sus textos fundamentales el exponente anticipatorio de la nueva novela, Juan Emar; década que marca el fin del Surrealismo en Chile y la última etapa de la vanguardia, años de los orígenes de la poesía de la claridad, antecedente de la antipoesía; década del realismo socialista, del surgimiento del Teatro experimental, primera forma de un teatro verdaderamente renovador en Chile. Es por ello que no nos damos por satisfechos con la síntesis minimizadora que transporta la serie "Neruda, de Rokha, Huidobro, Mistral".

3 Grimm Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, München: Whilhelm Fink Verlag, 1977 (=utb 691), p.152.

4 Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Existe edición en español, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en: *La actual ciencia literaria alemana*, Trad. de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez, Salamanca, Ed. Anaya, 1971. Para los conceptos y premisas básicas de la teoría de la recepción literaria, consúltese: Grimm, Gunter, *op. cit.*; Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart-Berlin, Köln-Mainz, W. Kohlhammer, 1980; Holub, Robert, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1984; AAVV, *En busca del texto*. Teoría de la recepción literaria, Rall, Dietrich (compilador), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; AAVV, *Estética de la recepción*, compilación y bibliografía de José Antonio Mayoral, Arco libros, 1987. Estos textos incluyen una bibliografía suficientemente rica que ahorra el tener que hacer un senso en este punto.

5 Recordemos a esta altura la serie de mitificaciones que circulan alrededor del grupo La Mandrágora, del que se ha escrito bastante sin haber estudiado para nada los documentos que en verdad dan cuenta de su real alcance y significación (con atrevimiento, diríamos que la mayoría de los críticos que han escrito sobre el grupo, no ha leído los ejemplares de las revistas, de la cual se disponen números limitados).

6 Felizmente, en el último tiempo emerge una nueva tendencia a confrontarse con la historia, actitud que ha llevado a muchos especialistas a abocarse a una labor arqueológica y filológica, que pretende coleccionar el material histórico-literario necesario.

7 Vid. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989.

8 Grimm, Gunter, *op.cit.*, p. 161.

9 Bürger, Peter, *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

10 Siebenmann, Gustav, "Técnica narrativa y éxito literario. Su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas", en : AAVV, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 365-380.

11 Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, en especial , pp. 26 y ss.

12 Se entiende aquí bajo "lector privilegiado" no tan sólo aquel lector implícito que puede devenir ideal en la apropiación de la ideología del texto, sino aquel que hace pública esa concretización a través de, ya sea la recepción productiva (el autor escribe otro texto motivado por la lectura), o los medios de la institución literaria (las reseñas o críticas, por ejemplo).

13 La expresión es de Hannelore Link, quien incluye en este estrato de lectores a la gran masa anónima que consume literatura, pero cuya reacción (efecto) no se registra públicamente. Cfr. Link, Hannelore, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, pp. 85 y ss.

14 Una exposición del concepto y discusiones en torno a él se encuentran en Grimm, Gunter, "Einführung in die Rezeptionsforschung", en: G.G. (ed.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1975, pp. 11-84.

15 Grimm, Gunter, *op. cit.*(1977), especialmente pp. 147 y ss.

16 Grimm, Gunter, *ibid*, p. 92

17 Grimm, Gunter, *ibidem*, pp. 47 y ss.

18 Véase Grimm, Gunter, *ibidem*.

19 Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, pp. 103 y ss.

20 Kleinknecht, Karl Theodor, *Heine in Deutschland. Dokumente seiner Rezeption 1834-1956*, Tübingen, 1976, pp. XV y ss.

21 Kleinknecht, Karl Theodor, *op. cit.*, p. X.

22 Es el caso de Güiraldes, quien retira de la circulación su libro *El cencerro de cristal* (1915) que, dado el carácter ruptural con las normas literarias de su momento, no fue entendido ni acogido por la crítica. En otros casos, un texto no motiva crítica alguna y permanece el margen del sistema institucional, ello obliga al autor a concretizar su obra vía otro género; un caso lo ofrece Jan Neruda, quien transformó una edición de poemas, dada su nula recepción, en una sátira. Da cuenta de este caso Reese, Walter, *Literarische Rezeption*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1980, p. 74. Otro ejemplo más cercano lo ofrece Nicomedes Guzmán, que a los 15 años escribe la novela *Un hombre, unos ojos negros y una perra lanuda*. El autor somete la obra a la consideración de Jakobo Danke, quien critica el texto y hace notar sus defectos. Dada esta primera recepción (incluso antes de una primera concretización textual pública) el autor destruye el manuscrito. El dato consta en: Plath, Oreste, "Quién es quién en la literatura chilena. Nicomedes Guzmán", en: *La Nación*, Stgo., 6 de agosto de 1939.

Es interesante en este punto el hecho de que Danke funciona como autoridad y, así, representa un cierto horizonte de expectativas "institucional".

23 Nótese especialmente el ejemplo de Jan Neruda, cfr. nota anterior.

24 Habermas, Jürgen, *Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt.* Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990. Leipzig, Reclam, 1990. Especialmente pp. 45 y ss.

25 Una discusión crítica a los postulados de Jauss desde la perspectiva del que fuera el "bloque este" se encuentra en los textos de Robert Weimann "Presente y pasado en la historia de la literatura" y en Karlheinz Barck "El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?", en sus versiones españolas recopiladas en Rall, *op. cit.*, pp. 185-198 y 171-184, respectivamente.

26 Los premios literarios actúan dentro de la Institución literatura como procedimientos (de constancia pública) que seleccionan el material literario y lo signalizan evaluativamente con el fin de afirmar un horizonte de expectativas o de institucionalizar otro. Muchos de estos premios llevan nombres de editoriales afamadas o de escritores "mayores", los

que, al ser otorgados, canonizan un código literario (el que está en la base de las obras del autor cuyo nombre porta el premio) o muestran el fuerte poder persuasivo de las casas editoriales como instancias mediadoras.

27 Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.

28 Gadamer, Hans-Georg, *op. cit.*, p. 488.

29 Grimm, Gunter, *op. cit.* (1977), p. 146.

30 Habermas, Jürgen, *Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt*, p. 36.

31 Starobinski, Jean, "Un desafío a la teoría literaria", en: *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 211-220.

32 Vid. Gadamer, Hans-Georg, *op. cit.*

33 Grimm, Gunter, *ibid.* (1977), 152-153.

34 Para una visión panorámica de la vanguardia en Latinoamérica enviamos aquí a la amplia bibliografía (general) que en este último tiempo se incrementa sustancialmente. Collazos, Oscar, *Las vanguardias en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970; Fernández Retamar, R. "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana", en : *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 107-110; AAVV, *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Peter Earle y Germán Gullón, Pennsylvania, Philadelphia, Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1978; Verani, Hugo, (compilador), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos), Roma, Bulzoni Ed., 1986; Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni Ed., 1986; *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* , Ed., selección, prólo-go, bibliografía y notas de Nelson Osorio, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. Sólo durante el año 1989 tuvieron lugar tres encuentros internacionales sobre la vanguardia en Hispanoamérica: en Valencia se organizó el encuentro "Hispanoamérica y la modernidad" (Universidad de Valencia, 10-14 de abril); en Berlín el Coloquio "Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext" (Ibero-amerikanisches Institut Berlin, 4-6 de mayo); en Sevilla el encuentro "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica" (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 9-13 de octubre). Para las actas del coloquio celebrado en Berlín, véase:

Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.

35 Es la tesis que se lee en la mayoría de los textos citados arriba y que resulta el punto álgido de las discusiones, sobre todo en el marco de los especialistas europeos.

36 Bürger, Peter. *op. cit.* (1974).

37 En esta dirección se orienta la crítica más severa, por ejemplo, de César Vallejo al Surrealismo y como observaremos, en torno a la cuestión de la adopción meramente formal de los procedimientos vanguardistas girará gran parte de la discusión. Cfr. "Poesía nueva", "Contra el secreto profesional" y "Autopsia del Surrealismo" , en: Osorio, Nelson, *op. cit.*, pp. 189, 241-244, 360-364, respectivamente.

38 Si nos permitimos una metáfora clínica, se concibe como una "tara" el hecho de la falta de originalidad y se busca a toda costa negar cualquier contacto con los ismos europeos. A propósito de este complejo frente a la metrópolis, Claire Goll ofrece algunas páginas interesantes, también en relación con la actitud contraria: la de querer ser pionero en París (su descripción despiadada de Huidobro ofrece nuevos materiales para una posible historia de sus excentricidades, ya de afamada memoria). Cfr. Goll, Claire, *Ich verzeihe Keinem*, München, Knaur, 1976, pp. 105 y ss. Agradezco a Mike Matthiessen sus entusiastas coloquios al respecto.

39 Un destacado hispanista germano hablaba (en público y en el marco de un coloquio internacional) de la "huerfanía" de los artistas e intelectuales latinoamericanos antes de la llegada de la vanguardia europea, y que, (siguiendo el registro de sus metáforas, más bien de oficina de adopciones) habrían celebrado la aparición del "padre" metropolitano.

40 Este es uno de los rasgos distintivos de la pseudo-vanguardia dentro del neovanguardismo. Vid. Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, p. 36.

41 Cfr. algunos textos de Juan Carlos Mariátegui y de Octavio Paz a este respecto, especialmente "Presentación de Amauta" "Arte, revolución y decadencia", en Osorio, *op. cit.* pp. 191-192 y 194-196 respectivamente. De Paz, véase el Prólogo a Stefan Baciu, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. En verdad, la vanguardia no evolucionó ningún estilo artístico y así, no habría un "estilo dadaísta" o "estilo surrealista", sino que se asiste a la liquidación del concepto de estilo de época, aunque se termine por identificar una cierta "manera de ser" vanguardista. Cfr. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, pp. 23 y ss.

42 Bürger, Peter, *ibid.*

43 Por ello no tratamos autores normalmente considerados de vanguardia, como María Luisa Bombal. Una mirada a las reseñas periodísticas de la época revelan que se la integra sin dificultades al sistema de expectativas y el tenor de los textos críticos es por lo general bastante "considerado" para con la "señorita Bombal" . En una crónica literaria del diario *El Mercurio* se habla de la "exquisita sensibilidad" de la autora, de su "refinamiento exquisito", "mensaje artístico", "talento de sensibilidad y de emoción" y una frase que la pone exactamente en la antípoda de la vanguardia, la autora tiene "un alma romántica que acaso no se aviene bien con el signo antirromántico de nuestro tiempo", cfr. A.V.A., "Crónica literaria semanal: *La Amortajada*", en: *El Mercurio*, Stgo., 24 de julio de 1938. Semanas después leemos en *La Nación* epítetos similares, donde se destaca de sus libros un "hermoso y delicado caudal", se habla de la "afinada psicología femenina", de su orientación "emotiva y espiritual", de su "elegancia", "estilo primoroso" de un "hechizo de armonía", cfr. "*La Amortajada* de María Luisa Bombal", en: *La Nación*, Stgo., 7 de agosto de 1938. Análogas recepciones tendrá otra escritora de la época, Rita Walker, a la que se le asociaba con María Luisa Bombal, sobre todo en su libro de poesía en prosa *Simplemente*, aparecido el mismo año en Nascimento. Cfr. Alone, "Crónica literaria: Simplemente", en: *La Nación*, Stgo., 28 de agosto de 1938.

44 Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, p. 36.

45 Un ejemplo de aplicación eficiente lo encontramos en Reichardt, Dieter, "Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien", en: *Iberoamericana*, Frankfurt, N°s 37-38, 1989, pp. 51-69.

46 Los materiales residuales y de procedencia múltiple son algunas de las fuentes que proceden a "montar" los autores de vanguardia. Vid. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, pp. 98 y ss. Tb. Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, pp. 23 y ss.

47 Muchos autores escribían sus nombres y los títulos de los libros con minúsculas (algo así como el desacato de "lo mayúsculo"), por ejemplo, alberto hidalgo en su *química del espíritu* (1923). También los títulos destruyen el mito de la creación, tal como se había presentado en Europa en los casos de Max Ernst. Cfr. "Was ist Surrealismus?", en: *Ausstellungskatalog Stuttgart*, 1970 (reproducción del Catálogo de la Exposición de Zurich, de 1934). Como escribíamos, no hay una personalidad de creación, sino de elección y el texto no está acabado ni el cuadro "enmarcado".

48 Similar es la actitud de Hans Arp en Alemania, quien no databa (a diferencia de su amigo Huidobro) las diferentes fases de creación de sus obras. Cfr. Gellhaus, Axel, "Naivität und Ironie. Probleme und Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hans Arp", en: *Text + Kritik*, München, Verlag edition Text + Kritik, Heft 92, 1986, pp. 8-15.

49 Vid. Wehle, Wilfried, "Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst", Prólogo a Wehle. Wilfried und Warning, Rainer (eds.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, Wilhelm Fink Verlag (= utb 1191), 1982.

50 Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, pp. 81 y ss.

51 Vid Verani, Hugo y Osorio, Nelson, *op. cit.*

52 Considérese en la comparación las proclamas y textos de los Contemporáneos, los Estridentistas, los autores reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*, etc. Vid, Verani, Hugo y Osorio, Nelson, *ibid.*

53 Cfr. Bürger, Peter, *ibid. p.* 40.

54 Nuestro estudio se ofrece como reflexión por completar y se propone como modalidad de operar con un objeto de estudio histórico-literario, abordado a partir de nuestra perspectiva. Las relaciones que exceden el corte epocal que abordamos quedan abiertas a estudios eventuales.

55 Verani, Hugo, *op. cit.*, p. 11.

56 Sobre los antecentes generales de la vanguardia en Chile durante los años veinte, véase Müller-Bergh, Klaus, "De Agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., N° 31, 1988, pp. 31-61.

57 Véase, *supra*, capítulo VI.

58 Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 101

59 Jauss, Hans Robert, *ibid.*, p. 103

60 Cfr. Schober, Rita, "Réception et historicité de la littérature" en: *Revue des sciences humaines,* Lille, N° 189, 1983, p. 19.

I. LA VANGUARDIA EN CHILE. CONTEXTO HISTORICO-SOCIAL Y LITERARIO

El objetivo de observar el comportamiento de los movimientos de vanguardia en Chile durante la década del treinta obliga a situarse en relación con su interlocutor, que en este caso constituye el antecedente cultural e histórico: la vanguardia europea. El proceso de formación y desarrollo de la vanguardia en Chile en el período que examinamos tiene inevitablemente como telón de fondo los avances que dichos movimientos habían tenido en Europa y las modalidades particulares de sus manifestaciones en algunos países de Latinoamérica, donde ya se asentaban y formaban sistema dentro de los esquemas artísticos y literarios existentes en dicho contexto en momentos de la primera recepción y presencia de los ismos.

Los momentos históricos concretos en que la vanguardia europea se hace presente en Latinoamérica hacen pensar en las condiciones que determinaron su aparición en Europa a inicios de siglo y la situación de los contextos específicos en los países latinoamericanos, en los cuales dichos movimientos tuvieron un ingreso rápido y relativamente contemporáneo.

El contexto en el que se da la vanguardia europea está suficientemente caracterizado y estudiado. Queda por examinar el conjunto de antecedentes sociales, políticos, culturales, en el marco de la sociedad chilena, la que pudo sancionar un programa vanguardista marcando su sobrevivencia o su rechazo. Es de importancia observar en virtud de qué contextos culturales pudo una práctica vanguardista, que en Europa había producido sus efectos, mantener su vigencia en Latinoamérica o en qué casos derivó al compromiso político y en cuáles casos mantuvo su "autonomía", etc. (1)

Desde una aproximación historiográfica, es posible situar temporalmente la vanguardia chilena. Sin embargo, los textos mismos de la época, y la crítica, atestiguan la presencia de un "arte nuevo", de una "nueva poesía", de "tiempos nuevos", de una "literatura de avanzada", de la "poesía de vanguardia", en último término. De tal manera que los autores de la época y el público mismo situaban como eje del diálogo literario esa nueva tendencia, en principio con carácter experimental, que se denomina "vanguardia". Así, el objeto de estudio y su marco quedan acotados desde su propia historicidad, y el criterio que autoriza el corte histórico y tématico es hasta aquí y desde la partida estrictamente literario. La presencia de dicha vanguardia no se sigue solamente a través del examen de obras concretas representativas, ni considerando exclusivamente los parámetros de la historiografía literaria chilena, mucho más a través de las múltiples formas de su acogida en la contemporaneidad de sus publicaciones. (2)

La vanguardia en Chile durante la tercera década del presente siglo deviene un tema interesante por el hecho de que posee carácter variado y heterogéneo, al mismo tiempo que mantuvo una dinámica de diálogo interna muy intensa. En definitiva hubo grupos que a pesar de las beligerancias con el medio, lograron participar del ambiente literario y constituirse un público concreto. Algunos otros grupos o autores aislados sobrevivieron a condición de ofrecer una suerte de eclecticismo en poesía, una forma conciliadora, dejando de lado el sentido ortodoxo exigido por las orientaciones más extremas. La vanguardia chilena se abocó a la formulación y realización de programas contestatarios o con sentido alternativo para con las propuestas de otros grupos que hasta entonces gozaban de las preferencias del público, de este modo tuvieron en vista la formación de su propio círculo de lectores.

El carácter de cambio que singulariza a la década del treinta permite afirmar que facilitó la variabilidad artística y literaria, puesto que las coordenadas históricas se encontraban en proceso de cuestionamiento y evolución. Ese contexto favoreció el sentido experimental que tuvieron las tendencias de vanguardia, independientemente del hecho de si tuvieron éxito o no perduraron.

Los inicios de los años treinta son, sobre todo, los años de las grandes transformaciones sociales, que serán acompañadas muy de cerca por un amplio espectro de manifestaciones artísticas y literarias, uno de cuyos signos más notorios es la consolidación de la vanguardia.

La presencia de la vanguardia provocó en Chile el cuestionamiento del estatus del arte y del artista y motivó un cambio de dirección en la reflexión en torno al sentido, naturaleza y función del arte, tal como ya la había producido en Europa con el surgimiento de los ismos. Este quiebre de sistema fue acompañado por un beligerante diálogo entre las tendencias que hasta ese entonces mantenían la primacía y el monopolio literario. En este marco polémico hubo escritores que lograron ingresar al sistema literario a pesar de su carácter renovador y en principio destructivo. En este sentido, cabe preguntarse, con Jauss, cómo fue "preparado un público por la Institución arte para llegar a acoger obras que apenas habían creado su propio horizonte de lectores."(3)

Concretamente, con el advenimiento de las tendencias de vanguardia, se produjo el cuestionamiento de la autonomía del arte, en relación con la realidad social, política y en el plano intraliterario, se puso de manifiesto el uso de medios artísticos y la reflexión en torno a sí mismos como tales medios o procedimientos, en contraposición a los principios de la Institución arte, para los cuales esos medios eran entendidos como "principios" o normas estilísticas y sujetos, claro está, a la retórica del sistema literario imperante.(4)

Es así como la suerte de dichos grupos de vanguardia y de sus órganos de comunicación como las revistas, los manifiestos de la época, responden sin duda

a las condiciones de la Institución arte, la que en ese momento determinó, a través de los llamados "intermediarios"(5), las expectativas de los lectores, en alguna medida, y la disponibilidad de los productos de vanguardia en el mercado.(6)

En esta misma dirección, los canales de distribución, los nombres de autores que figuran en los consejos de redacción de las revistas, los patrocinios, etc., juegan un papel decisivo para la reconstitución del proceso literario en un momento dado. El prestigio de las editoriales, la pertenencia de ciertos autores a un grupo determinado o su aparición en publicaciones paralelas son un tema por analizar. Es necesario determinar la movilidad de dichas apariciones para observar con ello la sujeción de autores a ciertas premisas o doctrinas y su perdurabilidad.(7)

Así, el contexto en que se da la vanguardia de Chile debe ser estudiado a la luz de los sistemas literarios vigentes, ya que la presencia de dichas obras de avanzada significó una ruptura del sistema literario, en el sentido de que se había producido el diálogo polémico entre los planteamientos de una concepción naturalista de la literatura y la forma literaria defendida por el Imaginismo. Tras este diálogo que inaugura la década del treinta, se presentan factores políticos, históricos que dicen relación con las expresiones literarias y las actuaciones históricas de las clases sociales y directivas en lo político.

Estas clases directivas accedían al poder y por otro lado, una vez instaladas en él, buscaban abrir su perspectiva hacia una cultura de validez universal y acorde con el devenir histórico internacional.

Si en esa búsqueda de lo "genuinamente nacional", el Criollismo había sido correlato literario de un interés social y político, y había servido en el momento de la consolidación de las nuevas clases, ahora ya resultaba insuficiente y superfluo y remitía a una etapa del desarrollo político ya superada.(8)

La vanguardia literaria surge en Chile en un momento del proceso político y social muy singular. La dirección que sigue la literatura producida en dicho período está signada por un proceso de cambio en los intereses culturales también a nivel continental y es el efecto de diversos factores históricos que la determinan.(9) Es el momento de la crisis económica mundial que se hace sentir también en Chile a fines de la década del veinte y a inicios de la década del treinta y coincide con el auge de los movimientos sociales en lo nacional, manifiesto en el ascenso de la clase media al poder y la consecuente superación de los principios de la oligarquía, que hasta entonces tuvo la dirección del gobierno y el monopolio cultural por derivación.(10) Esta nueva administración del gobierno asumirá como una de sus tareas la formación cultural de los sectores medios y bajos y como medida práctica se realiza un proyecto de masificación de la cultura que se concreta en ediciones económicas, en un amplio movimiento de distribu-

ción y consumo de textos literarios puestos en el mercado al alcance de un vasto público.(11)

Los efectos culturales que tendrá esta política de educación de las clases medias son, entre otros, los siguientes. Se atiende con creciente interés al programa de las nuevas tendencias artísticas europeas, se produce una intensa recepción de los planteamientos de los ismos europeos, por ejemplo.(12) De este modo, las expresiones artísticas se hacen cada vez más extremas y experimentales debido al proceso de internacionalización de la cultura y de la literatura chilena, que es la contrapartida de este fenómeno de acogida de obras extranjeras. Este proceso de intercambio cultural definirá la dinamia literaria del momento. La coyuntura internacional producto de los cambios de sistema político y la movilidad social producirán esa internacionalización de la literatura, lo cual trae consigo una estrecha vinculación con las manifestaciones literarias y culturales extranjeras.

Si bien los modelos culturales de los años veinte tenían en lo fundamental a Francia como punto de referencia, ahora, a inicios de la década del treinta se desplazan los modelos hacia otros autores y nacionalidades. Sobresalientes resultan en este punto los modelos anglosajones, rusos y también españoles; esto, claro está, sin anular el interés por Francia, sino relativizando esa orientación que había sido el signo cultural de la oligarquía a inicios de siglo.

I.1. Reseña de los grupos literarios de vanguardia de la década del veinte

Antes de abordar los fénomenos literarios que singularizaron los quiebres culturales de inicios de los treinta, es útil observar a grandes rasgos el estado de la cuestión cultural y literaria de los años veinte, mientras se producen los primeros atisbos vanguardistas que tendrán gravitación en la década posterior.

Existen por lo menos dos elementos que condicionaron las características y preferencias literarias de las producciones de los años veinte, que es la literatura que sirve de puente hacia la vanguardia poética.(13) Por un lado, la existencia de grandes insatisfacciones políticas que marcan el paso desde la oligarquía a la valoración de las clases media y baja. No es de olvidar el movimiento de avanzada política que tiene lugar en América Latina en los años veinte, en especial los movimientos anarquistas.(14) Estas nuevas tendencias y formas especialmente progresistas son leídas con entusiasmo en Chile. Por otro lado, se produce paralelamente la recepción de la literatura de vanguardia europea, básicamente los ismos y la valorización en lo interno de la poesía impulsada, por ejemplo, por Huidobro y otros escritores coetáneos, que habían estado en París, los que consolidan sus posiciones y adquieren un cierto grado de consistencia, nuevas tendencias que van a terminar por imponerse frente a la literatura de corte naturalista, descriptivista y anecdótica.(15)

Todo este proceso de cambio se refleja claramente en el marco de los procedimientos literarios. Concretamente se busca el efecto de sorpresa, a través del uso renovado de giros verbales y procedimientos, de los cuales resulta una imagen inadecuada desde el punto de vista de la expresión poética tradicional. La búsqueda de ese efecto de desconcierto pretende la mostración de lo subjetivo, donde los procedimientos intentan superar los niveles de realidad inmediatos, para unir lo aparentemente separado, para sustraerse de dicha inmediatez. Luego va a surgir una forma aún más extrema en el sentido de que va a volver la mirada hacia lo cotidiano, lo circunstancial, como forma de rebelarse frente al lirismo tradicional, tributario ya de otra época (la modernista, por ejemplo) en Chile. Este proceso de renovación significa el abandono de la poesía de raíz rómantica que, proclamando aún la primacía y el estatus privilegiado de un sujeto poético, dotado de facultades especiales, enfatizaba temas que para la época resultaban caducos o en el mejor de los casos, cuestionados. Esto significa paralelamente un interés creciente en las formas del arte nuevo europeo y una vuelta a los escritores nacionales que, estando en contacto con dichas tendencias, no asistían a contextos favorables para su reconocimiento y empezaban a ser leídos con atención (es el caso de Huidobro).

Así, el lirismo fundamental en la forma de una poesía mística o panteísta, al decir de los críticos; la subjetividad, la ironía y la recuperación de la inmediatez, serán los principios claves que guían los procesos literarios de las promociones de los años veinte, aún postmodernista y en vías de convertirse en el gozne hacia la vanguardia definitiva de los años treinta.

La formación y el desarrollo de las líneas poéticas de los años treinta, sintetizadas usualmente bajo los nombres de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, se da en el marco de una variedad de movimientos y tendencias que prepararon y eventualmente acompañaron ese momento de auge de la nueva poesía, cuyo punto máximo de expresión está representado por los poetas arriba citados.(16)

El fenómeno de la actuación estudiantil y universitaria es primordial para entender el advenimiento de las nuevas tentativas en los años veinte. Desde estos círculos intelectuales surge gran parte de los órganos de difusión de la vanguardia como son las revistas literarias y culturales. Piénsese, por ejemplo, en el grupo de poetas de la Federación de Estudiantes, que trabajaron junto a Alberto Rojas Jiménez, una de las figuras fundamentales de aquellos años, el cual juega un papel importante y anticipatorio durante este período. Los órganos de difusión del grupo son las revistas *Claridad* (1920) y *Juventud* (1928), en las cuales colaboran escritores como Juan Egaña, Domingo Gómez Rojas, Armando Ulloa, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Romeo Murga y Alejandro Galaz.(17) El denominador común de estas tendencias es el carácter de cuerpo que manifiestan.

En los años veinte hay una cierta comunidad de pensamiento ya que el proceso de formación y los primeros atisbos vanguardistas, su índole experimental, recién adquirían forma, de ahí que no hubiera lugar aún para diferencias sustanciales de planteamiento.(18)

Esta situación experimental en proceso de constituirse no evidencia una actitud intransigente de exclusividad, como sí lo hará durante los años treinta, cuando la vanguardia se asiente y deba dialogar con su contexto.(19)

Los primeros intentos de vanguardia eran tributarios de la vanguardia europea y su ansiada "novedad" no alcanzaba a tener el estatus de "principio" exactamente por el estado embrionario en que dicha vanguardia se encontraba, de allí que los puntos de arranque de los nuevos planteamientos sean en lo fundamental los mismos.(20) Los intentos de superar el Postmodernismo, y de concretar los fines de la vanguardia, la sujeción a ciertas ideas anarquistas, son rasgos comunes a los autores de los años veinte, en los cuales la discusión política era relevante, pero no alcanzaba a tener el carácter de urgencia que adquirirá en la década siguiente. Este carácter de cuerpo se hace presente también en otras esferas del arte, por ejemplo, en las artes plásticas. Un papel básico lo jugó la exposición de arte, los denominados "salones", que eran las manifestaciones de arte colectivo que tendían a llamar la atención sobre las nuevas formas plásticas.(21)

Es interesante, por otro lado, destacar que los escritores de aquel entonces que participaban de las nuevas tendencias veían sus proyectos muy acorde con los expuestos en los salones de arte y es así que es visible en la crítica literaria y artística percibir una recíproca solidaridad y un trabajo conjunto entre poesía nueva y arte nuevo.(22)

En 1923, Luis Vargas Rosas funda el grupo Montparnasse, que en agosto del mismo año organiza una exposición de arte nuevo en la Universidad de Chile. Durante la misma época, Juan Emar funda la "Página de arte" del diario *La Nación*, tribuna que será portavoz de la vanguardia de entonces. En junio de 1925 se organiza el "Salón de junio", "Primer salón de arte libre" y el Salón oficial en 1927. Los escritores apoyaban dichas tentativas, entre ellos podemos citar a Joaquín Edwards Bello, Rubén Azócar, Tomás Lago, Alberto Rojas Jiménez y el propio Juan Emar. En la revista *Claridad* se publica el "Primer Manifiesto Agú", en noviembre de 1920.(23)

Como hecho editorial de primera importancia, las revistas editadas en aquella época siguen ofreciendo un marco de trabajo urgente. Dentro de estas publicaciones destacamos *Claridad* (1920), de Alberto Rojas Jiménez, arriba citada; *Dionysos* (1923), dirigida por Alirio Oyarzún ; *Ariel* (1925), de Rosamel del Valle, Juan Floriot, Fenelón Arce y Homero Arce; *Caballo de bastos*(1925), de Pablo Neruda ; *Dínamo* (1925) , de Pablo de Rokha; *Andamios*, de Rubén Azócar;

Reflector, de Arturo Troncoso; *Andarivel* (1928), de Aliro Oyarzún. Esta lista se deja completar ya que el material hemerográfico de esos años es inagotable. Agreguemos las revistas *Llama, Mástil, Auka, Cartel universitario, Minarete, Eclipse, Nguillatun, Panorama*, etc.(24)

Paralelamente a este creciente intento de imponer las nuevas formas de vanguardia existen autores que también aportaron con una obra significativa para los años posteriores. El modernismo de Manuel Magallanes Moure (1878-1924) y de Pezoa Véliz (1879-1908) entra en crisis y dialécticamente encuentra su superación en las formas poéticas de lo que se llamará luego el "estilo barroco" en la poesía chilena, especialmente representado por Neruda.(25) También es el caso del criollismo de Diego Dublé Urrutia (1877-1967), la poesía social de Víctor Domingo Silva (1882-1960), las formas del simbolismo de Pedro Prado (1886-1952), etc., los que se integraron a las nuevas tendencias de la década del treinta pero a condición de atender el auge y paulatino desarrollo de los ismos en Chile.

Dentro de este recuento panorámico de autores y obras, citamos los siguientes textos como representativos de la lírica de vanguardia, o por lo menos, como manifestaciones que la preparaban.

Juan Guzmán Cruchaga publica en 1921 *Lejana* y *Agua de cielo*, en 1925. Angel Cruchaga Santa María edita *Job* y *Los mástiles de oro*, en 1922 y 1923 respectivamente; en 1928 publica *La ciudad invisible* y en 1933 *Afán del corazón*. Pablo de Rokha escribe *Los gemidos* (1922) y *U* en 1925. Luego aparecen *Satanás* y *Suramérica* (1927), también aparece en 1929 uno de sus libros fundamentales, *Escritura de Raimundo Contreras*. Gerardo Seguel publica en 1927 *Dos campanarios a orilla del cielo*. De Rosamel del Valle es *Mirador* (1926) y *País en blanco y negro*, de 1929. Juvencio Valle escribe en 1929 *La flauta del hombre pan y Tratado del bosque*, de 1932. Humberto Díaz Casanueva publica *El aventurero de Saba* (1926) y *Vigilia por dentro*, de 1931. Juan Marín escribe *Looping* de 1929 y *Aquarium*, de 1934.

La crítica está de acuerdo en proponer estos nombres como destacados en el marco del proceso de formación de la vanguardia chilena. En todo caso, es claro que una de las vías más importantes de la nueva poesía es delineada por Pablo de Rokha, el que parecía en realidad más preocupado por lo temático que por lo estrictamente formal, y por lo tanto, menos ortodoxo en relación con la vanguardia. Las primeras obras de Huidobro empezaban a ser leídas y estructuraban una alternativa más apegada a los postulados de la vanguardia europea. Las posiciones de Juan Guzmán Cruchaga, Angel Cruchaga, Pedro Prado, eran más bien posiciones que definían una lírica intimista, en algunos casos religiosa. Otro camino posible y que ofreció una vía perdurable en la vanguardia de

inicios de los treinta es sin duda la poesía de Neruda, vía que mantuvo validez y respondió a las inquietudes literarias de la época.

En definitiva, en este paso desde las primeras presencias de las ideas estéticas del vanguardismo europeo en Chile hasta las concretizaciones literarias que significaron su maduración a mediados del tercer decenio, se ubica una serie de autores y obras que también tuvieron significación en el proceso de constitución de la nueva poesía chilena. Es claro que cada vez fue distinta la forma cómo los propios autores y los críticos literarios asumieron ese carácter de "modernidad" de la nueva poesía.(26) Para algunos, este nuevo proceso será identificado con el Imaginismo, para otros, los tiempos nuevos serán los tiempos de los ismos, para otros lectores, la nueva poesía es paulatinamente poesía social, etc.

I.2. El Criollismo y el Imaginismo

La discusión iniciada a comienzos de la década del treinta giraba en torno a la cuestión del arte y su contexto o las relaciones entre arte y cambio social, de allí que devenga punto de confrontaciones y debates la pregunta por el sentido, la naturaleza y la función de la literatura, primero en el marco de la literatura nacional y luego en consonancia con el desarrollo de la literatura en el contexto mundial. En el primer caso, se trataba de definir el "carácter específico de la literatura chilena", su sentido " genuinamente nacional", en oposición al Cosmopolitismo que empezaba fuertemente a hacer prevalecer e instalar sus propuestas. En concreto y según lo dicho, la literatura chilena de este período se define en virtud de esa polarización que se hizo cada vez más extrema entre la literatura que seguía las bases del Criollismo y la literatura imaginista, que se le oponía sin duda que con dificultades, pues el llamado Criollismo ya tenía tradición y arraigo en los lectores y había acompañado, como se ha anotado, el ascenso de la mesocracia al poder.(27) El Criollismo era también el movimiento que tenía resonancia continental, ya que se producía contemporáneamente con las reflexiones acerca del concepto de "nacionalidad" en el resto de Latinoamérica, cuyo origen se remonta a finales del siglo pasado. Esa reflexión en torno a la búsqueda de "lo nacional" tenía en la literatura criollista su óptima manifestación, especialmente en el plano de la narrativa.

Los planteamientos del Criollismo frente al Imaginismo resultaban claramente dicotómicos. Se trataba de la confrontación entre la literatura de arraigo nacional, que describía, con apego a la realidad, caracteres y paisajes del país y una literatura que proclamaba la liberación de ese sometimiento al ambiente, entendido entonces como sinónimo de rusticidad, folklorismo, etc., y abogaba por la búsqueda de realidades alternativas vía el ejercicio de las facultades de la fantasía e imaginación.(28)

Tras este diálogo se va a presentar una vez más el diálogo polémico entre los críticos que de una u otra manera acogieron cada uno de los postulados y sus

realizaciones literarias. Este estado de cosas llevará a los escritores a buscar formas y procedimientos mucho más abarcantes y a superar ese regionalismo a ultranza. Ello da lugar al cosmopolitismo literario y a la literatura imaginista, que tendrá vigencia en Chile por un tiempo hasta llegar a derivar en 1938 en una literatura social y eminentemente crítica.

El Imaginismo intentaba representar una tendencia hacia lo "moderno", un interés en lo universal, sin embargo, devino en una literatura evasiva y su comprensión del valor de la fantasía y del libre juego de la imaginación pasó a tener otra dimensión, ahora al servicio de la literatura social y de intención política. Ello explica la disolución del movimiento hacia 1936, puesto que el Imaginismo resulta retrógrado para la mirada crítica del 38, a la luz de cuya exigencia adopta la forma del Neorrealismo. La misma calificación de "moderno" del Imaginismo sólo se puede entender en el marco de su relación contestataria con el Criollismo, que para ese tiempo era la literatura institucionalizada y, por lo tanto, determinaba los programas y el código literario de época, con todo, también apostrofado de demodé.(29)

Es de relevancia observar en este punto cómo la misma exigencia del discurso histórico de una época, resuelta en exigencia literaria, va obligando a la toma de posición en relación con las formas literarias en uso, así sea llevando, en este caso, a los escritores a abandonar el Imaginismo, que al principio parecía de avanzada y menos restringido que el Criollismo, y a adoptar las divisas literarias del realismo social, o a mantenerse definitivamente al margen. Esta misma exigencia obligó al Criollismo a evolucionar en la forma de un Criollismo que desplaza su foco de interés al tema de la ciudad, representando una literatura urbana, que tiene por objeto ahora lo marginal, la vida de la periferia, las peripecias del meteco, el bajo mundo del barrio, del conventillo, etc.(30) Una prueba de lo que decimos es la revalorización de Carlos Pezoa Véliz y la relectura de Mariano Latorre, cuya vigencia fue entendida en un contexto, para el cual, el Criollismo ya no tenía validez.(31)

Así, el Imaginismo funciona como mediador necesario entre ese momento de la superación del Criollismo y la literatura vigente hacia 1938, que cristaliza en la forma de la preocupación social, en lo que tenía de voluntad cosmopolita, y en cuanto a la incorporación de procedimientos nuevos en literatura.

Por otro lado, el Criollismo respondía a las exigencias de identidad y era la realización literaria de ese anhelo de nacionalidad, como veíamos; sin embargo, su proyecto de nacionalismo literario no se concretó suficientemente y devino necesariamente en un nacionalismo crítico que ponía en cuestión los principios mismos de "lo nacional". Es así como se puede considerar a la literatura del 38 como una forma evolucionada de ese proyecto inicial de nacionalismo literario criollista. El contacto con la literatura europea se da

finalmente a través del Imaginismo, en tanto movimiento de avanzada, ya que se constituyó en la vanguardia de un nuevo período de la literatura chilena (32), con el cual se afirma la hermeticidad del cosmos literario, la autosuficiencia de la obra como objeto, la irracionalidad y la fantasía como formas que muestran la crisis del sistema naturalista, positivista y experimental, etc.(33)

Si en muchos casos de la literatura hispanoamericana la confrontación entre ambos proyectos (imaginista y criollista) se hizo cada vez más irreductible, en otros, los movimientos que seguían los principios de los ismos y esta reflexión sobre la nacionalidad dieron lugar a obras con carácter de síntesis que superaron la dicotomía entre "populismo" y "cosmopolitismo".(34) Quizá sea el argumento que permite afirmar, que autores como Neruda o César Vallejo mantuvieron siempre vigencia en Latinoamérica sin optar por un proyecto excluyente, sino realizando en sus obras la síntesis entre vanguardia y "literatura nacional" o "americanismo".

Con la superación del Criollismo, la noción de "lo nuevo" alcanza a tener valor estético, básicamente porque corre paralela, según hemos mostrado, a los procesos de cambio de la sociedad y es manifestación concreta de dicha evolución. Los primeros síntomas de esta nueva intención en literatura tienen lugar con la incorporación de nuevas formas y motivos, recursos como la ironía y la afirmación simultánea de un cierto trascendentalismo que toma la forma de una afrenta a la lucha y al trabajo social, son signos de esos recursos literarios en uso. Existe al mismo tiempo una rebelión sarcástica y desacralizadora y una paulatina toma de posición que se concreta en la asunción de responsabilidades históricas (Neruda es el ejemplo más claro de dicho proceso).

I.3. La polémica entre autores y críticos

Uno de los índices decisivos para detectar y eventualmente diagnosticar el estado de la poesía chilena de entonces y los efectos inmediatos de la vanguardia en el público lector es la acogida por parte de la crítica literaria periodística. En este momento tuvo lugar una intensa polémica en torno a la crítica literaria, su función y su sentido, porque era la crítica misma la que a la vez resultaba objeto de cuestionamiento y de puesta a prueba en cuanto a su relación con la nueva poesía.(35)

El estado de la literatura de entonces deja ver un momento de autoconciencia y de puesta en tela de juicio, no ya sólo en torno a las posiciones adoptadas por la crítica en su lectura de vanguardia, sino también en torno a las premisas mismas que estaban en la base de la evaluación crítica. Así, se revela un período de revisiones y replanteamientos que, en un proceso de recepción recíproco, cuestionaban el rol de la crítica, ahora como objeto de recepción.

Así, la polémica no es sino una manifestación particular del estado de los estudios literarios y de creación en el período que nos ocupa. El proceso de

revisión teórica que se da en todas las áreas del arte constituye una proyección de un momento de ruptura que se produce en todos los ámbitos de la praxis cultural de entonces. De esta manera, la actitud crítica sin atenuantes se manifiesta no sólo frente a las obras de creación, sino a la vez frente a las disciplinas que reflexionan en torno a éstas, actitud crítica que se presenta en la forma de una exigencia de modernización, acorde con el cambio político y social que tenía lugar.

Entre los antecedentes que preparan esta polémica, citamos en síntesis los que siguen. En el proceso de constitución del evento es indudable la impronta que significa la controversia entre criollistas e imaginistas; el interés por el tratamiento de géneros como la biografía, las memorias y las antologías e historias literarias; el problema básico de la recepción de la vanguardia de inicios de la década (la actitud frente al Runrunismo, por ejemplo); el fenómeno decisivo de producción, circulación y consumo masivo de textos en el mercado del momento, acompañado de un amplio movimiento editorial.(36) Por otro lado, los tópicos en discusión eran, en general: las relaciones entre los criterios subjetivos y objetivos en la sanción literaria, las variables socio-históricas que condicionan los criterios de evaluación, el sistema normativo del crítico en general, sus antecedentes, sus arquetipos, las relaciones entre los sistemas institucionalizados de literatura y las nuevas formas literarias. En definitiva, se produce, por parte de los escritores, una exigencia de modernización de la crítica, coherente con el desplazamiento paulatino desde una literatura criollista hacia una literatura cosmopolita e internacional y que conduce a una literatura de corte urbano y social. Los modelos de tratamiento crítico quedan así cuestionados y la ruptura consiguiente motiva una revisión sistemática (y pública) de la crítica. Por otro lado, con el advenimiento de la vanguardia, se transforma el rol de la crítica como se la entendía desde el Romanticismo: desde su función de "árbitro" deviene una instancia mediadora que "completa" el trabajo de producción artística .(37)

La circulación y distribución de libros en el mercado pone en exigencia a su correlato reflexivo: mayor demanda de trabajo crítico, expectativas de una orientación fidedigna y eficiente, de educación y guía del gusto, etc. El papel del crítico es aquí fundamental, ya que crea o condiciona corrientes de opinión, sobre todo en lo que dice relación con las obras de vanguardia, frente a las cuales (y para usar los términos entonces aplicados) se vivía una total desorientación.

Por otro lado, y como hemos mostrado en otra parte (38), la actitud de la crítica frente a la vanguardia fue desde un comienzo ambigua. Por un lado se la aceptó en tanto proceso de renovación en la búsqueda de la literatura urbana, cosmopolita y en tanto manifestación de "lo moderno", pero se le rechazó cuando se presentaba como negación decadente, pesimista, anárquica, o cuando se reducía a un ludismo literario. Un seguimiento de los juicios críticos en relación

con la vanguardia revelará la validez de estas afirmaciones. Esta actitud crítica se observa si registramos algunas opiniones de los críticos y escritores sobre la poesía desde 1928.

En la revista *Letras*, de julio de 1928 (39), se edita una entrevista a Hernán Díaz Arrieta (Alone) quien, consultado sobre su opinión en torno a la "poesía nueva", sostiene: "Creo que nadie tiene derecho de escribir si no espera por lo menos decir algo relativamente personal, en el fondo o en la forma ... las escuelas nuevas tratan de cumplir este deber primordial y merecen, por ello todo estímulo, pero desgraciadamente sus novedades, aún las leves, se repiten mucho, dentro de un círculo cada vez más estrecho, hasta ahogar". A su juicio, el resultado de estas evoluciones literarias es que hay siempre "víctimas", las que no serían "los viejos atrasados", sino "los jóvenes innovadores demasiado audaces y que procuran hacerse oír gritando hasta enloquecer." Agrega que en realidad sólo se salvan "los que vuelven del frente, como está volviendo Neruda, a juzgar por sus últimas admirables correspondencias de la Indo-China."

José Santos González Vera participa en esta encuesta de *Letras* sobre la poesía y dice: "De los poetas conozco principalmente a los chilenos. Me he quedado con el Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, más allá, a pesar de mis deseos, no consigo avanzar. La poesía chilena descansa sobre treinta términos marinos. Perdió emotividad, es decir, lo perdió todo".(40) El autor amplía la lista de sus autores predilectos con nombres como los de Gabriela Mistral, Max Jara y Pedro Prado. En la misma serie de entrevistas, responde Mariano Latorre a la pregunta sobre la poesía nueva. En su opinión, el nuevo movimiento representa una "lógica protesta contra el exceso de técnica, contra la literatura burguesa." Sin embargo, según él no resultaría "nueva", ya que en el siglo XVII "Góngora llegó donde no han llegado los modernistas."(41)

Otro artículo interesante que trae luz sobre la situación de la literatura de la época es el de Salvador Reyes, en el cual hace un análisis de la "vida literaria" en Chile. Entre sus afirmaciones, destacan aquellas que apuntan a la cuestión del público y sus intereses culturales. Luego de criticar la falta de grupos literarios y asociaciones culturales, sostiene que "la cultura general de nuestro público en materia artística es nula y. la falta de curiosidad por todo lo que no sea deporte o vida social es completa. La verdad es que el grueso del público no atribuye ninguna importancia al oficio literario." Más adelante, agrega: "Existe no sólo desconocimiento, sino desprecio por los trabajos literarios, y hasta ahora una de las maneras más seguras para desprestigiarse que existen en nuestro país es dedicarse a las letras. El escritor aparece como un inadaptado, como un inútil, como un ser fantástico y torpe". Al final de su artículo dedica un extenso fragmento a la polémica entre criollistas e imaginistas y retoma los planteamientos ya desarrollados en la misma. A su juicio, los imaginistas contribuyeron a sacudir el ambiente literario chileno, "a poner en él una nota de jovialidad y de livianura,

a romper por fin ese paso estirado y excesivamente grave que ha marcado siempre la literatura de Chile."(42)

Dentro de los textos que abren las nuevas tendencias de vanguardia en Chile se encuentra *Looping*, de Juan Marín. (43) En una entrevista concedida a *Letras*, Marín explica su punto de vista sobre la nueva poesía. (44) El entrevistador (Salvador Reyes) elogia la recepción favorable de que fue objeto el libro, "mal comprendido por nuestra crítica oficial y, sin embargo, celebrado en las más prestigiosas publicaciones literarias del extranjero." Enseguida añade el columnista: "Puede decirse que toda la vanguardia americana aplaudió en artículos y cartas personales al autor de *Looping*." Para Marín, siguiendo a Valéry, la nueva poesía es "intelectual", por ello "nos acercamos a una época insospechada de 'poesía pura'". Así, la didáctica y la narración "no volverán a la poesía." Esta frase recuerda muy de cerca algunas premisas huidobrianas, inevitablemente presentes en el ambiente literario de entonces.

En opinión de Juan Marín, la poesía actual debe ser libre, de tal modo que "la poesía sentimental y afectiva está ya muerta sin remedio." El autor prefiere "practicar una especie de gimnasia del intelecto, ágil y absoluta, en que todas las actitudes fijas cambien, todas las anquilosis se rompan, todos los ligamentos se distiendan".(45)

El autor cita revistas de vanguardia y llama la atención sobre la recepción positiva que en ellas tuvo; entre otras, cita *Austral, Letras, Mirador* y *Auika*.(46) Se destaca la originalidad como valor central del texto ya que según un crítico peruano, todos los poetas chilenos "parecían ir hacia Neruda o venir de Neruda."(47) El mismo César Vallejo elogiaba el libro, "la dinámica cosmopolita, sana, de buena ley" del libro le acercaría a New York, rechazando el vanguardismo decadente de París, "lo cual es cualidad de salvación excepcional en las nuevas literaturas de América".

Dos textos podemos reseñar aún como representativos de la actitud de la crítica frente a la vanguardia: la *Poesía chilena moderna. Antología*, de Rubén Azócar(48) y "Diagnóstico de la nueva poesía chilena", de Ricardo Latcham.(49)

Para Azócar es un síntoma de cambio en la literatura chilena el "fervor literario" de los años veinte, la actitud batalladora y su empresa de desafío. Ya en estos años, la literatura alcanza un extendido círculo de recepción dada la función de "propaganda" que el comercio editorial asignaba al libro. Un síntoma desestabilizador de la norma literaria de aquellos años sería, según él , la "agonía del Ateneo de Santiago y de las Academias". Ya de lleno en los inicios de la década del treinta, Azócar destaca a Huidobro, el que "debe a su contacto con las literaturas europeas el haberse separado de su generación". El escritor añade: "Su obra valiosa no nos pertenece casi" y arguye que el Creacionismo daría una obra

"realizada pasajeramente, destinada a perdurar en situación de accidente literario". En la misma línea de los poetas destacados cita a Pablo de Rokha, "evidentemente uno de los más extraordinarios escritores chilenos", a Angel Cruchaga Santa María, a Juan Guzmán Cruchaga. Azócar entiende que los movimientos europeos de postguerra habrían llamado la atención en Chile, pero que acá "no han sido seguidos con serios intentos", de donde destaca la conciencia de los escritores chilenos frente a una lírica renovada y actual, "libre de copia y de servilismo".(50)

Latcham escribe un artículo a propósito de la *Antología* de Rubén Azócar. Los centros de revolución renovadora son, en sus palabras, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Huidobro habría influido, hasta entonces, de manera "efectista, no formal". En cambio, "Neruda es el verdadero profeta, desde 1923 hasta hoy". Latcham lamenta la falta de discípulos de Neruda, excepción hecha de Tomás Lago, Rubén Azócar, "verdadero codificador de la inquietud novísima de Chile"; Alberto Rojas Jiménez, "poeta fino y muy influido por los franceses de ahora", poeta que "se disuelve en abulia y nunca colecta sus cantos ocasionales"; Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. Todos ellos, apostrofa Latcham, "son los principales poetas verdaderamente deshumanizados". Luego llega el crítico a los que denomina el "Kindergarten poético", donde menciona al Runrunismo, cuyos autores "levantan un vocerío que suele perturbar y desazonar a los críticos, cuyas censuras son pronto reprobadas con pedreas sonorísimas", Runrunismo que sería una "simpática travesura poética". Como colofón cierra Latcham su comentario sintetizando los rasgos de la "nueva poesía": su tendencia a lo melancólico, una "falta de salud tremenda", una "anemia mística" y "una pérdida del sentido de la naturaleza". La lírica moderna en Chile, concluye Latcham, no sería preponderante en el marco continental.

Otro índice que nos parece decisivo dentro de la lógica de nuestro panorama es un hecho editorial muy curioso que se da a la publicidad en *Atenea* y que encuentra casos análogos en otros textos. Se trata del fenómeno de recepción de numerosas obras de poesía latinoamericana. Las reseñas de los críticos hacen notar su actitud hacia la nueva poesía y los juicios emitidos, como veremos, quieren tener una vocación de ejemplaridad en relación con los textos producidos en el país. En el caso de *Atenea*, la revista reseña en cada número algún texto, uruguayo por lo general, y el tratamiento de estos textos refiere directamente a la poesía " nueva", "moderna" en el espacio de referencias del horizonte de expectativas del público y pretende relativizar dichas expectativas en el contexto nacional. Revisemos, de pasada, algunas reseñas.

En el número 89, *Atenea* presenta el libro *Poemas de los caminos* de Héctor Minini.(51) El firmante del texto dice: "No es cosa fácil desatenderse de esta eterna 'modernidad' que envejece cada cinco años y hay que tener ribete de heroísmo para desafiar las burlas de los camaradas vanguardistas, escribiendo

poemas para todos, que quedan al margen de la moda última". En su argumentación, existirían "dos señoras viejas que ya no entusiasman: la claridad y la sencillez". Por último, el reseñista concluye con ironía: "Este poeta uruguayo debe estar igualmente en el justo secreto de la poesía novísima, ya que nosotros no hemos logrado penetrar la belleza de su obra". Las reseñas tenían ya antecedentes en entregas anteriores de la revista, es el caso del comentario del libro *Desamor*, de Jules Remember.(52) El autor de la nota (que firma PS) dice: "sin rebuscamiento ideológico ni formal, Remember echa a rodar su canto agreste hoy que los ruidos mecánicos han invadido hasta la estrofa de vanguardia y es difícil distinguir la palabra de un poeta *ista* de la sierra inmisericorde que derrumba el bosque nativo". A su juicio, el autor uruguayo desafía las formas en uso, "sin temor al gesto negativo de los innovadores por receta" y cierra su nota afirmando que quizá sea la fatiga de lo "modernista" la razón de este "afán innovador".

El crítico Guillermo Koenenkampf escribe sobre el libro *Línea del alba* de Juvenal Ortiz Saralegui.(53) El crítico declara que "a cada volumen de versos, ante cada poeta desmesurado y caótico se quedan al fin y a la postre, tendidas y vacías las manos de nuestra perpleja sensibilidad" dado que "no encontramos nada, no encontramos, en estos endiablados banquetes estéticos más que un hermético tiesto informe".(54) Koenenkampf insiste en que "hay también cierta renunciación en estos poetas vanguardistas que se malogran dogmáticamente en celdas de ocultismo ... quisiéramos luz, más luz". Al final se pregunta el reseñista por el valor "substancial" del arte vanguardista y sostiene que el tiempo probará su valía, "por ahora como consecuencia de este arte de ocultismo, va a ser necesaria una crítica de adivinación".

En otro texto de *Atenea*, la revista declara explícitamente lo que se propone con dichas presentaciones: "Señalar a los lectores de *Atenea* un botón de vanguardia, para que lo saboreen los que tengan paladar ultrarrefinado". Este texto es importante, por cuanto ratifica nuestra tesis de que las reseñas, más que ocuparse del análisis de los textos mismos, funcionan como contraejemplos y contrastan con la producción de la vanguardia local y resultan pretextos para un examen crítico de contrapunto. El número 83 de la misma revista publica un texto de *Poemas automáticos*, del poeta ecuatoriano Manuel Agustín Aguirre (55), quien en palabras del crítico firmante (PS) "representa con mayor precisión la nueva moda lírica". Esto se hace evidente ya desde el título, la falta de mayúsculas, la ausencia de puntuación, la disposición gráfica, todos ellos procedimientos que "le sitúan, desde luego gráficamente, entre los avanzados", es por eso que "el uso y abuso de la imagen, mientras más descabellada, mejor, es por excelencia el distintivo de los poetas de vanguardia". Dos características se pueden desprender de estos rasgos generales del vanguardismo: a) la imagen estrafalaria y, b) poesía y procedimientos "deshumanizados".

En el marco de este "ambiente" va a tener lugar luego la recepción del Runrunismo, representante local de esta "ruta vanguardista".

Finalmente, los antecedentes anotados reflejan con claridad, aunque bosquejadamente, la dinámica cultural que singulariza el inicio de la década que examinamos en el proceso de la literatura chilena. La agitada situación política, la creciente desintegración del orden social y la situación de transformación social, tienen sus correlatos en el carácter también dinámico de la cultura y de la literatura específicamente. Son los caracteres propios de un estado en la literatura que preparaba una ruptura, como respuesta a la necesidad de los procesos históricos de aquel entonces, uno de cuyos síntomas es la vanguardia artística.

NOTAS

1 Véase mi nota "Coloquio sobre la vanguardia en Berlín", en: *El Sur*, Concepción (Chile), 28 de mayo de 1989.

2 No discutiremos aquí la cuestión sobre la periodización literaria ni sobre los criterios que legitiman dichas categorizaciones. Es claro que para la historiografía literaria chilena, el período estudiado ha devenido un estereotipo que se respalda en unos pocos nombres propios (Neruda, Huidobro, de Rokha, etc.), que en muchos casos no han sido estudiados aún en su propio contexto.

3 Cfr. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en: *La actual ciencia literaria alemana, op. cit.*

4 Vid. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde,* especialmente el capítulo I, "Theorie der Avantgarde und kritische Literaturwissenschaft", pp. 20 y ss.

5 Bajo este concepto se entienden, como hemos sugerido, los sistemas de publicación, distribución, canales de consumo de obras, así como también todos los medios editoriales que ponen a disposición del público los objetos de arte como objetos materiales en el mercado.

6 En este sentido es también importante detenerse en el examen de las obras que fueron publicadas primero en el extranjero y luego reeditadas y leídas en el país (piénsese en *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda; *Tala*, de Gabriela Mistral; *La última niebla*, de María Luisa Bombal, entre otros casos). Ello daría luz sobre la cuestión siempre definitiva respecto del público que tiene en vistas dichas obras y los efectos que ellas producen en el receptor nacional, luego de haber sido sancionadas fuera del país.

7 Muchos autores que no son considerados en la historia de la literatura chilena ("autores menores" o "de obra no perdurable") publicaron textos en revistas relevantes, dirigidas o editadas por escritores que representaban la autoridad cultural. Luego abandonaron dicha tutela. Queda entonces por examinar la simpatía literaria que se encuentra detrás de dichas colaboraciones y las vigencias de los postulados a los que adhirieron, a la vez que explicar dicha adhesión.

8 Este debate sobre la necesidad de definir el sentido "nacional" de la literatura chilena originó a fines de la década del veinte la pólemica entre criollistas e imaginistas, que retomamos más adelante. Vid. Oelker, Dieter, "La polémica entre criollistas e imaginistas" (Presentación y documentos), en: *Acta Literaria*, Concepción (Chile), N° 7. pp. 75-123.

9 A modo de anotación sumaria de algunos hechos contextuales tenemos la renuncia de Carlos Ibáñez en 1931 dada la presión insostenible del país. Le sigue en el poder Juan Esteban Montero, quien triunfa sobre Arturo Alessandri, sin embargo, Montero es derrocado por la instauración de la República socialista, que propicia una revolución en junio de 1932, bajo el mando de Marmaduke Grove. Esta revolución instala en el poder dos juntas de Gobierno, una de las cuales es constituida por Carlos Dávila (quien la preside), Nolasco Cárdenas y Alberto Cavero. La desintegración absoluta del orden, el caos y la crisis económica reinante impiden la prolongación de la junta más allá de dos semanas. Se llama, entonces, a elecciones, y todo este proceso culmina con la vuelta de Alessandri a la presidencia, en octubre de 1932. Se suma a este cuadro general, la depresión de 1929, que se hace patente en Chile en 1930 y 1931 y que tiene como uno de sus índices claves, además de la cesantía y la inflación, el cierre de los mercados de exportación para el salitre y el cobre.

10 Algunos efectos culturales de dicho ascenso se dejan ver en el interés de la nueva clase dominante por la formación de entidades culturales. En 1930 se funda la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual; en 1932 se funda el Departamento de Extensión Cultural, sección dependiente del Ministerio del Trabajo, que se proponía la educación moral, intelectual y literaria de los sectores populares; el mismo año se organiza la Sociedad de Escritores de Chile; en 1933 tiene lugar la sesión preparatoria de la Academia Chilena de la Historia, etc. Esta situación en lo cultural tiene expresión en el ámbito educativo, tanto es así que, hacia 1930, recuerda Guillermo Feliú Cruz, "jubilan o mueren los grandes institutores de la enseñanza secundaria. También se inicia la era de las reformas de la educación. Se quiebran las normas pedagógicas. Se compromete el carácter del liceo, sacándolo de su clásico quicio, se transforman los programas, ablandándolos. Se pierde la independencia del maestro, politizándose. Se gremializa a la vez. Factores ideológicos reforman a los profesores. Se agudiza en ellos la permanente crisis económica del país". Cfr. *Carlos Stuardo Ortiz*, Santiago, Ed. por la Biblioteca Nacional, p. 4.

11 Las dificultades de importación de libros y el encarecimiento de las ediciones extranjeras conducen a un desarrollo del comercio editorial interno. En la época, el libro deviene objeto de consumo popular y masivo (literatura "en kioskos") y se abre con ello un proceso de amplia competencia entre las casas editoriales. Este momento de divulgación de la cultura cristaliza en la fundación de un gran número de editoriales, entre ellas, Documentos, Ercilla, Letras, Osiris, Cultura, Splendor, Colección "Lux", Sthentor, Orbe, Júpiter, Ediciones "Pax", Esculapio, Luz,

Nueva época; reaparece Zig-Zag, etc. Más antecedentes de este movimiento editorial y su sentido en el contexto de época se leen en mi Tesis de Magister artium "La polémica entre autores y críticos (1932-1933) desde la perspectiva de la Teoría de la Recepción literaria" (mecanografiada, Concepción, 1986), pp. 69 y ss. Una síntesis de este trabajo se lee en: "La polémica entre autores y críticos (1932-1933). Presentación y propuesta de un análisis historiográfico", en: *Actas del Cuarto Seminario Nacional de Estudios Literarios*, Valparaíso, Publicaciones de la Oficina de Promoción y Desarrollo, Universidad Católica, 1986, pp. 451-468.

12 A manera de ilustración de esta tendencia, sigamos algunas reflexiones de Manuel Rojas: "¿Tendencias en la novela actual? ignoro cuáles sean, puesto que, según veo, en cada país hay tantas tendencias como escritores hay. En América, las que más se conocen son las tendencias de ciertos escritores franceses... Es costumbre opinar sobre literatura, tomando como ejemplo o base únicamente la literatura francesa, pero Francia no es toda la tierra. En este sentido, yo no podría opinar, porque fuera de Marcel Proust, hace muchos años que no leo a los franceses. Los ingleses, los rusos, los yanquis, los españoles, los suecos, los noruegos, han eliminado a Francia de mis lecturas". Cfr. "15 minutos con Manuel Rojas", en: *Letras*, Stgo., N° 5, septiembre de 1928.

13 Las taxonomías generacionales que la crítica ha propuesto para la lírica de inicios de siglo son heterogéneas y pocas veces coherentes. Nos remitimos aquí sólo a los hechos literarios concretos, es decir, a la aparición de obras y autores que tuvieron relevancia en el período previo a la vanguardia. Así, podemos enumerar los siguientes autores pertenecientes a las corrientes modernistas en Chile: Francisco Contreras (1877-1933), Diego Dublé Urrutia (1877-1967), Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Jorge González Bastías (1879-1950), Antonio Bórquez Solar (1874-1938), Manuel Magallanes Moure (1878-1924), Carlos Mondaca (1881-1928), Víctor Domingo Silva (1882-1960), Pedro Prado (1886-1952), Carlos Préndez Saldías (1892-1962), Daniel de la Vega (1892-1971).

Como manifestación de rechazo de los artificios y procedimientos que singularizaban el Modernismo, aparece un grupo de poetas que se encuentran más cerca de los postulados de la vanguardia, siendo aún postmodernistas. Entre éstos encontramos a José Domingo Gómez Rojas (1896-1920), Winétt de Rokha (1896-1951), María Monvel (1897-1936), Roberto Meza Fuentes (1899), Joaquín Cifuentes Sepúlveda (1900-1929), Chela Reyes (1904), y otros.

Con matices cada vez diversos, la crítica suele estar de acuerdo con los nombres que proponemos como representativos de las promociones anteriores a la vanguardia.

14 Una síntesis útil del contexto se lee en Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*, pp. IX-XL.

15 Es el momento de la lectura de los autores rusos, especialmente, Andreiev, Gorki, Tolstoi, Dostoievski, etc. y en filosofía se recepciona la obra de Nietzsche, Marx, Engels, junto con los programas de las ideologías de avanzada, socialista y comunista, sobre todo. La acogida de las obras de Freud juega aquí un rol de indudable relevancia.

16 Respecto del lugar concreto de Neruda en este período, véase *supra*, Cap. IV.

17 Vid. Klaus Müller-Bergh, "De *Agú* y anarquía a *La Mandrágora*. Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile".

18 Las nuevas tendencias no diferían sustancialmente de las actuaciones que los ismos tenían en aquel entonces en Europa y, en Chile el programa más influyente lo constituía el Creacionismo huidobriano.

19 Nelson Osorio define la vanguardia literaria hispanoamericana por su sentido continental, sistemático y de cuerpo. Sin embargo, creemos que ello sólo es válido para los intentos vanguardistas que tuvieron lugar durante la década del veinte y ya no para los años treinta, definidos sobre todo por las disidencias fundamentales entre los representantes del arte nuevo. Si bien la revista *Favorables/París/Poema* (París, 1926) se singulariza por su carácter amplio e indiscutiblemente pluralista (con colaboraciones de Huidobro, Neruda, Vallejo, Larrea, Gerardo Diego, Juan Gris, Tzara, Reverdy, etc.), un proyecto semejante ya no será posible durante la década posterior. Piénsese en las disidencias entre Larrea y Neruda (aunque tardías), Vallejo y la vanguardia en general, entre Huidobro y Neruda, Huidobro y Reverdy, Mariátegui y Huidobro, Huidobro y César Moro, las polémicas entre Pablo de Rokha, Neruda y Huidobro, etc. Vid. Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, especialmente pp. XXX y ss.

20 Cfr. Klaus Müller-Bergh, *art. cit.*

21 Terminada la Primera Guerra Mundial se trasladaron a Europa muchos artistas plásticos que, a su regreso, hicieron posible los primeros experimentos en el ámbito del arte moderno. Entre éstos, se encontraban Camilo Mori, Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, Oscar Lucares, Luis Vargas Rosas, José Perotti, Adolfo Quinteros, Alvaro Yáñez Bianchi (Juan Emar), entre otros.

22 Un signo típicamente vanguardista es su trabajo colaborado en estrecha relación con otras formas semiológicas y la estimación de las acti-

vidades colectivas. Un ejemplo europeo es la puesta en escena de *Parade*, de J. Cocteau el 15 de mayo de 1917, con música de E. Satie, escenografía de Picasso, coreografía de L. Massine (del Ballet ruso) y el catálogo del programa de Apollinaire.

23 Vid. Klaus Müller-Bergh, *art. cit.*

24 Dado que este corpus hemerográfico es casi absolutamente inaccesible, no podemos ofrecer aquí los datos bibliográficos deseados. Todo esto espera una investigación.

25 Vid. Alegría, Fernando, *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago, Ed. Zig-Zag, 1962, pp. 25 y ss.

26 "Lo moderno -un término que nosotros entendíamos como lo más opuesto posible al modernismo- se nos aparecía en Chile antes de la segunda guerra, con muy escasos resplandores: *Las flores de cardo* (1908) de Pedro Prado, primera obra en verso libre ... los caligramas de Huidobro, en 1913, los poemas de Rosamel del Valle, los de Raquel Echaurren y Eduardo Anguita: la actividad pugilística de La Mandrágora y paramos de contar". Cfr. Arenas, Braulio, "Prólogo" de *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, de Juan Emar. Bs. As., México, 1977, p. 5.

El recuento de Arenas es evidentemente parcial e interesado si se toma en cuenta que hay todavía por lo menos dos líneas de poesía no consideradas: la de Neruda y la de Pablo de Rokha.

27 Vid. Godoy, Hernán, *La cultura chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982, en especial el capítulo X "La hegemonía mesocrática y las corrientes modernas (1930-1950)", pp. 496 y ss., tb. Oelker, Dieter, *art. cit.*

28 Este contraste se hace visible entre la revista *Letras* (vanguardia, "órgano de los imaginistas") y la revista *Indice*, que representa un retorno a lo nativo. Vid. Godoy, Hernán, *op. cit.*, p. 499.

29 Vid. Godoy, Hernán, *ibid.*, pp. 498 y ss.

30 En este momento se da una recepción altamente positiva de textos como *La viuda del conventillo*, de Alberto Romero, *El chileno en Madrid, Criollos en París,* de Joaquín Edwards Bello, *Vidas mínimas*, de José Santos González Vera (reeditado en 1932), *Chilenos en París*, de Alberto Rojas Jiménez, etc. Un hecho significativo de esta valoración se demuestra en el premio anual al mejor libro, otorgado por la Universidad de Concepción, correspondiente al año 1930, pero entregado en 1932. Ese año, los mejores libros fueron *Hirundo*, de Alberto Ried, *La viuda del*

conventillo, de Alberto Romero, y *Más afuera*, de Eugenio González. Los textos retratan el suburbio y la vida marginal, ejemplar en el caso de Romero, y es el caso también de González, el que sitúa su novela en una colonia penal.

31 A próposito de Pezoa Véliz, citemos algunos textos : "Por motivos que se suman, *a medida que transcurren los años*, se le ha definido como el 'poeta del pueblo', poque su voz nace en la raíz misma del espíritu popular (...) El realismo reivindicatorio es de llameante protesta ante la injusticia social y la explotación del campesino (...) La miseria del proletariado encuentra también su eco en el alma del poeta." Cfr. Francisco Santana, *Evolución de la poesía chilena*, Santiago, Ed. Nascimento, 1976, pp. 117-118(el destacado es nuestro). Por su parte, Hugo Montes dice : "A través de una vida breve y dolorosa, Carlos Pezoa Véliz caló hondamente el alma criolla. El campo, sobre todo, encuentra en él un cantor comprensivo. Labriegos de porvenir incierto y vagabundos soñadores aparecen en sus poemas más célebres. 'Alma chilena'y 'Pancho y Tomás' bastarían para hacerle un poeta genuinamente nacional". Cfr. *Poesía chilena. Antología del medio siglo,* Santiago, Ed. del Pacífico, 1956, p. 10.

32 Si tomamos la taxonomía propuesta por Cedomil Goic, según el método histórico generacional, el Imaginismo se sitúa en los años de gestación de la llamada Generación Superrealista de 1927, la que inaugura el período Superrealista. Cfr. *La novela chilena. Los mitos degradados.* Santiago, Ed. Universitaria, 1968. Más que el esquema mismo, nos interesa aquí la forma en que el crítico enfatiza el lugar que le cabe al Imaginismo en el desarrollo de los movimientos literarios en Chile.

33 Véase Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana.* Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

34 Vid . Oscar Callazos , *Los vanguardismos en la América Latina,* Barcelona, Ed. Península , 1977.

35 Vid. mi tesis "La polémica entre autores y críticos (1932-1933) desde la perspectiva de la Teoría de la Recepción literaria", *op. cit.*

36 Numerosos artículos periodísticos de la época respaldan este hecho. Citamos sólo algunos a modo de ilustración. Joaquín Edwards Bello, "Lluvia de novelas", en: *La Nación*, Stgo., 7 de noviembre de 1932; Roberto Meza Fuentes. "Libros en los puestos", en: *El Mercurio*, Stgo., 21 de agosto de 1933 ; Pedro Sienna (Pedro Pérez Cordero), "El libro barato", en: *Los Tiempos*, Stgo., 6 de octubre de 1932; Pedro Sienna, "Ediciones

chilenas", en: *Los Tiempos*, Stgo., 22 de octubre de 1932; Rocinante (Rafael Cabrera Méndez), "Montaña de libros", en: *Las Ultimas Noticias*, Stgo., 4 de noviembre de 1932; Manuel Rojas, "Las ediciones baratas", en: *Las Ultimas Noticias*, Stgo., 6 de agosto de 1932; Ricardo Donoso, "Buena lectura para el pueblo", en: *El Diario Ilustrado,* Stgo., 6 de diciembre de 1932.

37 Vid. Habermas, Jürgen, *Die Moderne. Ein unvollendetes Projekt,* pp. 45 y ss.

38 Vid. mi Tesis, *op. cit.*, pp. 96 y ss.

39 Vid. "15 minutos con Hernán Díaz Arrieta (Alone)", en : *Letras*, Stgo., año 1, N° 3, julio de 1928.

40 Vid. "15 minutos con González Vera", en : *Letras*, Stgo., año 1, N° 13, septiembre de 1929.

41 Vid. "15 minutos con Mariano Latorre", en: *Letras*, Stgo., año 1, N° 13, septiembre de 1929. Muchos de los epítetos derivados de los ismos tenían un inequívoco sentido peyorativo, sobre todo términos como "modernista", "novísimo", "de avanzada", "cubista", etc.

42 Vid. "La vida literaria", por Salvador Reyes, en : *Letras*, Stgo., año 2, N° 12, julio de 1929.

43 Juan Marín, *Looping*. Poesías, Stgo., Nascimento, 1929.

44 Vid. "15 minutos con Juan Marín", en: *Letras*, Stgo., año 3, agosto de 1930.

45 Estas ideas no difieren en lo fundamental de las proposiciones que contemporáneamente hacían públicas los runrunistas.

46 La revista *Letras*, órgano de los escritores imaginistas, era considerada la revista de la literatura de vanguardia, en oposición a las publicaciones que se originaban en círculos criollistas. A través de esta autocita, la revista quiere reafirmar su carácter abierto frente a la vanguardia.

47 En la entrevista se cita la revista peruana *La Sierra*, en la que se habían publicado dichos comentarios sobre el texto de Marín.

48 Vid. Azócar, Rubén, *Poesía chilena moderna. Antología*, Santiago, Ediciones Pacífico del Sur, 1931.

49 Vid. Latcham, Ricardo, "Diagnóstico de la nueva poesía chilena", en: *Sur*, Bs. As., año I, 1931, pp. 138-154.

50 Esta sería la razón, en su concepto, que "los ha llevado a la realización de una poesía original".

51 Vid. *Atenea*, Concepción, N° 89, julio de 1932, pp. 148-149.

52 Vid. *Atenea*, N° 83, enero de 1932, pp. 91-92.

53 Vid. *Atenea.*, N° 84, febrero de 1932, pp. 191-193.

54 *Ibid.*

55 *Ibidem.* Esta serie de textos de recepción continúa en los próximos números de la revista y se dedica especialmente a autores uruguayos, argentinos y ecuatorianos.

II. EL RUNRUNISMO. PRESENTACION DEL GRUPO LITERARIO DE VANGUARDIA DE 1928

Las primeras tentativas de vanguardia en Chile tienen un antecedente fundamental en un grupo de poetas conocidos como los runrunistas. Este grupo de escritores jóvenes constituye en la escena literaria nacional un momento de vanguardismo"antes de la vanguardia", en el sentido de que su producción tiene lugar antes de la consolidación sistemática de la vanguardia poética chilena, que podríamos situar hacia la mitad de la década del treinta.

El Runrunismo representa entonces el cuestionamiento clave y la crítica respecto del lenguaje, su naturaleza poética y los procedimientos literarios en general. En este sentido resulta conveniente explicar el papel del grupo en la historia de la literatura chilena y su relación con el proceso de formación y desarrollo de la vanguardia.

No existe hasta hoy en la historia literaria chilena un trabajo convincente al respecto y las pocas alusiones detectables en relación con los runrunistas, satisfacen pobremente las exigencias de profundidad y de rigor, ya que no ofrecen más que algunos epítetos para catalogar al grupo como "grupo menor" o "sin obra". Guillermo de Torre, en su ya célebre *Historia de literaturas de vanguardia* dice, a propósito de la influencia de Huidobro en Chile: "Por vías más bien humorísticas se expresa en un *Manifiesto runrunista* que firman varios jóvenes, cuyos nombres no pasaron de ahí."(1) Cedomil Goic, por su parte, observa: "Hacia 1928, algunos jóvenes poetas de la generación siguiente, Alfredo Pérez Santana, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara y Benjamín Morgado, lanzaron el *Manifiesto runrunista*, que seguía dentro de un margen humorístico las tendencias de la poesía creada que inauguró Huidobro."(2) En el marco de los trabajos más recientes, Hugo Verani dice del Runrunismo: "Movimiento que inicia Benjamín Morgado con *Esquinas* (1927) y se dispersa en 1929, cultivadores del disparate y del humor deportivo, tributario del dadaísmo, sin obra perdurable. "(3) Hasta aquí y sólo para citar algunos casos, los juicios respecto del grupo que nos ocupa.

La forma de renovación crítica y el ejercicio de una nueva modalidad poética que estos escritores representan, en la que los temas banales, simples, desprovistos de solemnidad y contestatarios de la poesía tradicional, van a producir un quiebre con los esquemas canonizados del código literario que hasta ese entonces tenían carácter institucionalizado. El efecto de esta ruptura se puede atestiguar con los casos de recepción del grupo por parte de la crítica y de otros escritores en tanto lectores, como se verá. Los epítetos de la crítica serán sistemáticamente "nihilismo", "anarquía", "insensibilidad", "juego", "disparate", etc. Los críticos tenderán a leer esta nueva poesía a la luz de sus modelos anteriores o vigentes en ese instante como portadores de la norma poética en uso.(4)

En general, la vanguardia tendrá un proceso de recepción negativo y desfavorable en principio, ello porque los esquemas de recepción críticos no resultaban adecuados a las nuevas formas literarias, especialmente en poesía. Así, en el juego siempre beligerante entre los modelos teóricos válidos para una literatura criollista, "de raigambre nacional", y los procedimientos poéticos postulados por una "nueva poesía" tendrá lugar la aparición de una serie de intentos literarios, grupos de poesía y planteamientos estéticos con carácter experimental, etc., que en su conjunto constituirán lo que se denomina genéricamente como la vanguardia poética chilena.

En este marco nace el grupo runrunista, que a pesar de su breve existencia, mantuvo una fuerte cohesión y un sentido de cuerpo muy arraigado.(5)

El grupo runrunista tiene una significación fundamental en el surgimiento de las vanguardias poéticas en Chile, si se le quiere mirar como un momento en la constitución del proceso literario nacional, momento que históricamente condicionará otros intentos posteriores. Nuevamente intentando situarse en el horizonte de época para captar la verdadera significación de dicho movimiento, es preciso, como se hacía alusión arriba, relativizar la perspectiva tradicional en historia literaria, la que condenaría a este grupo a través de cortes arbitrarios y criterios insuficientes, a algo así como un "grupo menor" (en la historia de la literatura chilena). Nuestra perspectiva espera seguir la dialéctica de formación de la serie literaria "literatura chilena" en su manifestación "poesía chilena" y de allí la necesidad de acotar la presencia del Runrunismo en esta constelación.

En abril de 1928 se publica en Santiago el "Cartel runrúnico", firmado por cuatro poetas: Alfredo Santana, Clemente Andrade, Raúl Lara y Benjamín Morgado.(6) Es interesante en este punto reflexionar en torno a la denominación de este manifiesto.

Peter Bürguer sostiene que los movimientos de vanguardia elevaron a una categoría general el concepto de "medio artístico" al hacer de su "disponibilidad" el principio de sus acciones artísticas.(7) Los recursos artísticos resultan con ello no más que materiales "a disposición", relativizándose así el carácter de "sistema de normas" que aquellos medios y procedimientos tenían hasta ese entonces.(8) Creemos que esta hipótesis se prueba en el caso del Runrunismo.

El enfrentamiento del lector con un objeto a leer queda subvertido aquí, por cuanto la relación misma del proceso escritura-lectura se plantea de modo diferente, a través de la denominación "cartel", por ejemplo, donde el circuito comunicativo "libro" y "lector" ya no es reconocible. Hay aquí una forma de negación del objeto material históricamente atestiguable "libro" y la presentación de este objeto "cartel" exige y programa una nueva forma de relación lector-texto. Es el caso, también, de las denominaciones con las cuales los diversos

movimientos de vanguardia en Latinoamérica hicieron público sus planteamientos. Recuérdese aquí la llamada "hoja de vanguardia" (subtítulo del cartel *actual*, en México, órgano de los estridentistas, en 1921) ; la "Revista mural", subtítulo de *Prisma*, revista de los ultraístas argentinos, en 1921) y otras denominaciones afines. Las ediciones de los manifiestos en "volantes", "boletines", "hojas", "tableros", "cuadernos" y "carteles", hacen ver la nueva disposición de los medios y su puesta en el mercado como objetos "diferentes" al ya conocido objeto material "libro".(9)

Esta forma de replanteamiento del objeto estético se hace presente en los runrunistas no sólo a través de la publicación del Cartel de 1928, sino también en el libro *12 poemas en un sobre*, breve cuaderno escrito por Alfredo Santana y Reyes Messa en 1929.(10) El carácter consciente de la desarticulación del acto lectivo es en este caso evidente. Cabe citar aquí también el libro *S.O.S*, de Raúl Lara, escrito en papel de estraza.(11)

El Cartel runrúnico se publica en seis columnas, las primera con el título "Isagoge" y propone, en la forma de un manifiesto, una línea poética que en tanto forma y función literarias recuerda los manifiestos vanguardistas europeos, especialmente al Dadaísmo. La nueva intención en poesía se ofrece como "eclosión cáustica y ebullidora", contra el estatismo y contra la "retaguardia épica" y la "vanguardia pacifista". Estas frases postulan al interlocutor del grupo, la poesía representada por Pablo Neruda y sus seguidores, quienes eran los antagonistas literarios del Runrunismo.

Los firmantes del manifiesto declaran su "repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica". Así, la estructura del discurso runrunista y su sentido describen su posición contestataria en diálogo con cierta poesía y cierta forma de literatura en boga que reproducía aún el tono y el credo de la poesía de raíz romántica y de corte sentimental. Esta poesía, tributaria de las ideas literarias anteriores a la década del treinta, subrayaba la no escisión entre el sujeto de dicha escritura y sus productos literarios, de tal modo que resultaba visible la identificación entre las obras de arte y el sujeto creador. En oposición a este programa poético cuestionado en aquel entonces, los runrunistas incorporan el humor en su discurso, la sátira, el juego, todos ellos procedimientos que marcan el distanciamiento entre el autor y el sujeto de la enunciación presente en los textos. En el plano de la expresión, las formas literarias mostraban esa vocación destructiva en relación con la norma literaria imperante, a la vez que en el plano del contenido se evidenciaban sentidos profundos, no exentos de reflexión, imágenes equívocas, sugerentes, etc., y el efecto que producían era el de la sorpresa y consecuentemente con ello se buscaba un efecto de extrañamiento y violencia en el lector.

Los runrunistas atacan en su programa "los versos burgueses" de los poetas del sentimiento y escriben contra un supuesto grupo de "nerudistas".

Dentro de sus principios está el de no dar recitales poéticos, no frecuentar los espacios de encuentro de los poetas de la época y no discutir de cuestiones estéticas.

Como adelantábamos, el Runrunismo adopta el rol de alternativa en su programa poético, por cuanto el círculo en torno a Neruda gozaba de una acogida favorable en aquel entonces y tenía el privilegio de los lectores. De esta manera, los runrunistas se proponen cubrir expectativas diferentes en diálogo polémico con la hegemonía nerudiana.

El proyecto runrunista se deja acoger por la crítica y por otros escritores de manera polémica. Ilustrativo es en este sentido el artículo de Renato Valenzuela "El Runrunismo ante la acritud de nuestras letras." (12) En este texto defiende el autor las nuevas tentativas estéticas y advierte de las controversias que se producen con la aparición de proyectos semejantes. El columnista rechaza la crítica presente y llama la atención sobre el lamentable estado de la literatura del momento: "En estos últimos tiempos, los críticos y glosadores de casi todos los volúmenes líricos que han aparecido se empeñan en mostrarnos a través de sus escritos y con notable relieve, más que admiración por el poeta que comentan, un denodado afán de humillar y zaherir, hasta hacer trizas, el ideario y las obras del grupo que se denomina 'los runrunistas' ".(13)

Las afirmaciones de que los runrunistas "escriben mientras caminan por las calles" y "en lo que tardan en subir al San Cristóbal por el funicular" resultan inadmisibles en tanto "maña o guiño picasseano" para los sistemas institucionalizados de literatura y "caen como bombo en nuestro medio regulado, opaco, rigurosamente hogareño."(14) El movimiento poético se autodefine de izquierda, por ello, en palabras de Valenzuela, "encontró furibundos detractores desde sus comienzos." Según el columnista, "se trataba de cuatro valerosos muchachos que penetrados por el alcance del dilema 'renovarse o morir' cinglaban sus aspiraciones en la débil canoa de una imprenta de barrio, desatendiendo la consigna que rige la bahía de nuestras letras: 'prohibido navegar contra la corriente'."(15)

Los runrunistas acogen el emblema del juguete criollo "que puede girar, según el movimiento que le imprimen las manos con mediana o ruda velocidad". El nombre del juguete es también el nombre de la editorial particular, de la que el grupo disponía, esto es, "Run-run". El efecto de dicho juguete es producir "un rumor semejante al zumbido de una nube de cigarras." La denominación deja clara la idea de estorbo, de molestia, de ruido e irritación.(16)

Así, aparecen los carteles, los manifiestos, "nuevas bastillas para los amantes del claro de luna, los divanes, la consunción, la corbata Lavallière". Las "extravagancias" no se hacen esperar y se publican "un medio soneto", "cablegra-

mas poéticos", un "calendario exfoliador", poemas en forma de noticias o de anuncios periodísticos, poemas por correspondencia, etc., transgresiones que en su forma y contenido iniciaban la carrera polémica de esta modalidad de vanguardia en el contexto de aquella época. En concreto, citamos algunos textos. De Raúl Lara es el "medio soneto" dedicado a Josefine Baker (17):

Con tus pierna bates
un cocktail
de los cuatro puntos cardinales
lindberg?... tonterías!
con un paso de chárleston
se atraviesa el atlántico
pero hay que ser negra
negra
negra
oh papitou.

De Alfredo Santana es el poema "Looping the loop"(18):

lan tín
un vo atleta
l viento
e
pirueta en el trapecio d
ia
un pájaro ex v
tra do
era una nota inmóvil
en el arpa de los hilos telefónicos

l

o

el s poniente hizo el l

o

o

p

i

n

g

the

l

o

o

p

y se ahogó e

n

e

l

m a r.

El poema "La hora de los sapos" es de Clemente e Andrade (19):

en el horizonte ardiendo

las sombras

forjaron una espada

para decapitar el SOL

la NOCHE

agrietó la muralla

de luz

los sapos con su canto

atrajeron las estrellas

hasta

hacerlas

caer

en los charcos

Por último, reproducimos de Benjamín Morgado su poema "Invitación al vals": (20)

vengan todos a danzar alrededor del árbol

acaba de suspirar

una ramita verde

¿no será la primavera que se asoma tímidamente?

de ninguna manera amigos míos

el árbol va a salir de paseo

y se ha puesto

una pequeña hoja en el ojal

se va a ir en el agua que corre

por sus plantas

para que los niños lo vean sonriente

ELOGIO DE LA AMISTAD

el mejor amigo del árbol

es el perro

Las modalidades formales de esta poesía y sus intenciones recuerdan de cerca los textos futuristas, dadaístas y luego surrealistas, movimientos que preparaban la evolución de lo que se conocerá como la vanguardia del siglo XX.

Los críticos chilenos analogaron este ejercicio literario europeo con lo que sucedía en Chile. Es así como se celebrará esa "gimnasia mental" a la que apelaban los runrunistas y se la ponía en relación con los ejercicios poéticos de Tzara, Max Jacob, Paul Eluard, etc. En España, los referentes literarios eran Rafael Alberti, Jarnés y Lorca.

Algunos críticos que acogieron favorablemente a los runrunistas acusaban la falta de tolerancia en Chile para con estas nuevas tentativas estético-literarias

y a pesar de que ya "en Europa nadie hace caligramas", al decir de un crítico, el Runrunismo habría evolucionado hacia formas que superaban sus primeras propuestas más cercanas a la vanguardia europea. De este modo y siguiendo al crítico Renato Valenzuela, sólo quedaba "el fervor por lo nuevo, la noble inquietud por sustraerse ante las perspectivas de la hora presente." Como apología del humor y de las técnicas lúdicas, punto central de los reproches de la crítica hacia el grupo, arguye el crítico con ejemplos históricamente probables: Whitman, Darío, Verlaine, Valle-Inclán, etc., en los cuales el principio constructivo sigue siendo la risa y la ironía, "los jóvenes franceses, españoles y norteamericanos también proclaman el triunfo de la salud y la sonrisa poética sobre la agonía y el lamento mohíno del romanticismo."

Documentos periodísticos de la época revelan que el grupo runrunista empezaba a adquirir una cierta fama y ofrecía una forma de poesía que paulatinamente encontró seguidores y ecos simpatizantes. De las propuesta del grupo, aquella que dice relación con el juego, con la desacralización del objeto literario y la conciencia lúdica frente a la obra de arte, alcanzó a producir una determinada influencia en los escritores jóvenes de entonces.

A juicio de Fernando Alegría, el Runrunismo "fue más una humorada juvenil de tono periodístico que una escuela literaria: atrajo la atención del público hacia los caprichos formalistas de los *ismos* y puso de moda un tono juguetón, ligeramente disparatado, en la poesía de los jóvenes del año 30."(21) En esta misma línea, pero ahora para acusar la "influencia negativa" del Runrunismo, leemos en la revista *Indice*, de mayo de 1930, una nota firmada por J.M.S. y titulada "Propósito al margen de un libro". Esta nota reflexiona en torno a la conducta de los chilenos que buscan pertenecer a círculos intelectuales y que carecen de disposición para ello. La nota se escribe a propósito de la recepción del libro de Alberto Rojas Jiménez, *Chilenos en París*.(22) El autor critica la "bohemia criolla" que busca reproducir los caracteres de la noche parisina en una capital como Santiago. Así, dice, nacen grupos "que se autotildan de continuadores de Cendrars, de Cocteau, de Apollinaire." Más adelante, y con marcada sorna, agrega: "Reconocemos que entre el fárrago de tanto cerebro informe hay algunos de talento y hasta versados en ciertas materias; pero no bastan para salvar el grupo, formado comúnmente por jóvenes que no tienen más alma que una cacerola ni otra cultura que la del '*último manifiesto runrunista*' o 'cinematografista'." Termina el autor sosteniendo que aquella generación se le presenta "como la deformidad precoz de un espíritu juvenil que pudo ser más unánimemente fuerte."(23) .

Este último texto no sólo es otro caso de recepción del grupo, sino también deja ver la atmósfera intelectual que se vivía en aquella época y, la referencia al Runrunismo, su papel en ese marco.

Una nota vehemente contra el Runrunismo es firmada por A.L.V. en *El Mercurio*, de octubre de 1932.(24) El texto iniciará una controversia entre poetas en aquel momento, abierta por la publicación el mismo año de *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle.(25) El libro es criticado negativamente por Reyes Messa, crítico y poeta que se autodenomina runrunista, quien en definitiva descalifica el libro de Valle. A través de esta crítica, Reyes Messa dialoga con Pablo Neruda, quien apoyaba y auspiciaba la poesía de Juvencio Valle y llamaba la atención respecto de esta nueva poesía y su sentido en el contexto nacional. A juicio de A.L.V., Reyes Messa no se ocupa rigurosamente en "señalar los defectos de *Tratado del bosque*, sino mostrar su desafecto tan sin razón, que se ha granjeado Pablo Neruda entre los poetas de matinés." En su opinión, el Runrunismo nace como respuesta crítica a la poesía de la "bohemia melenuda y trasnochadora", al mismo tiempo "comenzó a burlarse y muy pobremente de la literatura seria, de aquella que habla al espíritu, de la que trae palpitación de humanidad y vida (esta escuela desprecia el motivo humano)."(26) Finalmente, a juicio del columnista, los runrunistas terminan por ponerse de relieve y apareciendo inconsecuentemente al interior del sistema literario, preocupados paradojalmente de cuestiones estéticas.

A este artículo le sigue una carta de Neruda aparecida en *La Nación*.(27) En esta oportunidad, Neruda defiende a Valle de los ataques del supuesto runrunista y de las opiniones de los críticos en general: "Roberto Meza Fuentes y Raúl Silva Castro olvidaron hablar del bello libro y este silencio me parece indecoroso. Además, el joven runrunista Reyes Messa, en *Los Tiempos*, después de mil vaciedades a propósito de mi supuesta influencia, corta, denigra y martiriza la sustancia de este libro magnífico."

La carta de Neruda es respondida por Benjamín Morgado, quien hace declaraciones en torno al estado de la literatura chilena, especialmente de la lírica y desmiente la supuesta pertenencia de Reyes Messa al grupo. Morgado escribe: "Pablo Neruda, yo le ruego que no trate de hacer frases en nuestra contra. Nosotros tenemos nuestro modo de vivir. Nos metemos poco con los demás, pero no nos gusta pelearnos con nadie. Somos de una tranquilidad maravillosa. No damos recitales, no opinamos de literatura, no fumamos en cachimba, jugamos al ping-pong, nos columpiamos y vamos a las matinés."(28)

Junto con la edición y recepción de *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle, se publican dos textos que tendrán una significación relevante para entender el estado literario de la época: el libro *La humanización del paisaje,* de Raúl Lara y *País en blanco y negro,* de Rosamel del Valle.(29) El diálogo es aquí evidente entre el texto de Juvencio Valle y Rosamel del Valle, más en la línea de la vanguardia y del círculo nerudiano, con el texto del runrunista Lara. Tanto Juvencio Valle como Rosamel del Valle son los representantes de la nueva poesía

que se mantiene dentro de los cánones ofrecidos por sus modelos: la poesía de Neruda y de Huidobro.

Se asiste entonces a un cambio de paradigma, a una "nueva sensibilidad" que tendrá como correlatos la asunción de nuevos esquemas literarios y la abolición de aquellos que resultaban representativos de aquel "viejo mundo". Un editorial de la revista *Letras*, en 1929, hablaba de un "arte nuevo."(30) Este arte nuevo se define por la incorporación de estructuras inconscientes y en consecuencia el arte se propondría como "descubrimiento", como un volver a ver las cosas en un acto cognoscitivo primigenio. Estas ideas se siguen a la letra si se lee el prólogo de Rosamel del Valle a su libro *País en blanco y negro.* El editorial de *Letras*, añade: "El escritor de hoy descubre que ha vivido sujeto a una realidad adyacente, esclavizada por las reglas y las normas, una realidad sumiza y vergonzante: una realidad retórica en suma." Esta nueva posición ante el mundo se concreta en la función literaria de "ver las cosas por primera vez en su experiencia más pura y libre." Se habla en definitiva de un "mundo inédito", que es el objeto de este arte nuevo.

Humberto Díaz Casanueva dedica un extenso artículo al libro de Rosamel del Valle en *Letras* (31). Allí analiza en detalle los procedimientos del texto y prevé una importante evolución para el joven poeta. Díaz Casanueva llama la atención sobre la presencia de esta nueva sensibilidad y de este arte nuevo y describe de hecho las características que singularizan esta nueva dirección. A propósito de la violencia frente a la lógica, a los procedimientos regulados en poesía, dice el autor: "Es preciso que entonces acomodemos orgánicamente nuestra conciencia de otro modo." Frente a la crítica que afirma la incoherencia como principio de la nueva poesía y siguiendo su análisis del texto de del Valle, dice Díaz Casanueva: "La belleza de una poesía o de una prosa hecha con ánimo poético es independiente de la lógica y de la coherencia acostumbrada." Entre los nuevos representantes de esta corriente, cita a Huidobro y a Neruda. *Indice* publica en 1930 un artículo de Raúl Silva Castro, quien anota sus impresiones respecto de la nueva poesía, en particular e indirectamente, en relación con *La humanización del paisaje* (32), del runrunista Raúl Lara. En el artículo, su autor critica el carácter anacrónico que tendrían los poemas escritos al modo de los vanguardistas franceses por poetas de generaciones posteriores o que no han vivido de cerca este cambio de perspectiva en el arte. Silva Castro dice: "Creo que si la época ha cambiado, como no se puede negar, y si su cambio se refleja en la novela, en el cuento, en el drama y en el ensayo, lo lógico es esperar de un poeta de hoy, que refleje ese cambio en su congrua producción." Luego de defender la poesía de Neruda en relación con los poetas jóvenes de entonces, califica su poesía de "moderna" y en este sentido "es un romántico que canta como moderno y que como moderno gusta y apasiona." Por el contrario, en su concepto, los nuevos poetas siguen una línea diferente y así destacarían la ignorancia, la falta de control

y los "juegos estériles". El resultado de esta forma de poesía sería "un aberrante nihilismo intelectual". Más adelante, agrega: "Hay poetas, especialmente en Chile, que toman en serio los caligramas de Apollinaire y se entretienen ahora como Apollinaire hacía ya en 1908, en dibujar postes, olas y perfiles humanos con sus versos ". En definitiva, y por ese camino, añade Silva Castro, se llegaría a justificar como "obras maestras de la poesía moderna las jitanjáforas, las facecias y los simples juegos de palabras." Al mismo tiempo, la literatura quedaría reducida, según él, a un juego y sería suficiente "arrebatar a los niños el secreto de sus juegos y tomar la letra de sus refranes, adivinanzas y demás entretenciones. Y eso ya no es literatura." No hace falta decir que las ideas vertidas tienen como referente, entre otros, al Runrunismo.

Muy revelador resulta en este punto reproducir una "Nota de la Dirección" de *Indice*, que demuestra la actualidad de las controversias en torno a la nueva poesía; la nota dice: "Las opiniones anteriores de Silva Castro sobre el problema poético no son enteramente compartidas por nuestra revista. En todo caso, Silva abre la discusión sobre un punto que quisiéramos ver más desarrollado por él mismo y por nuestros colaboradores. Insinuamos una Encuesta libre que llevaría esta única interrogación: ¿qué piensa Ud. de la poesía actual? Recibimos respuestas y seleccionaremos sin prejuicio para publicar, las más reveladoras."(33)

Si seguimos en esta orientación de críticas desfavorables al Runrunismo podemos remontarnos a 1929, año en que *Letras* publica una entrevista a Mariano Latorre, justamente pocos meses después de la aparición del "Cartel runrúnico".(34) Consultado respecto de su opinión sobre la nueva poesía chilena, Latorre afirma: "Los poetas de hoy me parecen niños entretenidos en cazar mariposas: cogen y clavan su prodigio de color en un papel de estraza." La alusión es evidente en contra de los runrunistas, al mismo tiempo que resulta claro poner en relación los juicios de Latorre frente a la nueva poesía, en tanto que se sitúa exactamente en perspectivas opuestas e irreconciliables, pues Latorre es el representante por antonomasia de la tradición criollista en la literatura chilena.

Todas estas notas críticas ilustran el estado de la cuestión en poesía y las diferentes posiciones adoptadas hablan de los sistemas literarios que dialogaban implícitamente en una controversia literaria, a menudo decisiva en cuanto ejercicio que preparará la discusión más radical en el curso de la década.

Se suma a las recepciones periodísticas de los textos runrunistas el escritor Roberto Meza Fuentes, según el cual, la actitud que corresponde a los poetas y escritores mayores es la de comprender los hallazgos de las nuevas corrientes. El dice no alarmarse por el fenómeno runrunista, pues no cree que se llegue "al fin del mundo porque un grupo de jóvenes de buen humor toma el arte como amor a la broma y al disparate."(35) En otra parte, agrega, citando a Rubén Darío: "No

hay escuelas. Hay poetas." El mismo habría tenido una actitud tolerante en relación con los runrunistas: "Ustedes mismos me han dedicado un chiste, a propósito de mi intención de tomar en serio a los jóvenes runrunistas." Luego continúa: "Llegará el día en que esos mismos poetas, porque esos jóvenes son, a pesar de su orientación un poco descabellada, poetas auténticos, rechazarán lo que es hoy exageración romántica de su actitud y llegarán a producir un arte que estará en consonancia con lo que nosotros queremos y que, seguramente, parecerá pompier y demodé a los novísimos de la época."

Si volvemos al texto de Reyes Messa, de 1932, en el que reseña *La humanización del paisaje*, de Lara, podemos observar cómo el crítico celebra todas la formas de vanguardia que rompen con las retóricas tradicionales y que tienen como intención "lanzarse vigorosamente al campo de la revolución demoledora de los moldes literarios."(36) A su juicio, los runrunistas habrían manifestado ingenio, imaginación y talento y sus obras constituirían en su momento una alternativa dentro de aquel "panorama gris sentimental de la literatura chilena." A la luz de esta argumentación, el Runrunismo nace como forma de ruptura de la "melancolía de los literatos." Dice Reyes Messa: "Lara se ha salido del círculo donde se reúne la manada que sigue las pistas de Neruda o de los que aún, en 1932, coplan a Amado Nervo o Darío." El poeta aludido es aquí otra vez Neruda. Quizá por el sentido integrativo que la obra nerudiana tiene en aquella fase, en el sentido de que no produce un quiebre total con la tradición, resulta para los runrunistas anacrónico o "aún romántico, sentimental." Para los runrunistas, Neruda significa esa fusión entre tradición y vanguardia, sin embargo, en lo que tiene de tradición debe entrar en conflicto con las posiciones de vanguardia más extremas, que intentan ser una negación totalizante.

Así, existe entonces una nueva manera de situarse frente a lo sentimental y Lara habría suprimido "las lágrimas y los claros de luna", muy en el tenor del Primer Manifiesto Futurista, que comienza declarando: "Matemos el claro de luna." Citemos otro texto de Lara a modo de ilustración:

Señorita Liliana

He leído su anuncio en los periódicos

solicitando un corazón

para esta temporada de verano

y yo vengo a ofrecerle a Ud. el mío,

que desde hace mucho tiempo está en arriendo(37)

El mismo crítico y a pretexto del libro *Palabras de amor*, de Roberto Meza Fuentes, escribe en el diario *Los Tiempos* una crónica en la que trata este cambio

de paradigma en la poesía chilena. Acentúa el desplazamiento temático y formal de los principios constructivos que constituyen el código literario precedente y en proceso de disolución: "Así como el romántico arado y los cabizbajos bueyes pensativos con que los campesinos preparaban el surco para echar la simiente, han sido sustituidos con ventaja por el tractor potente", los versos melancólicos quedan superados en el progreso poético de la poesía. La imagen del tractor no es gratuita, ya que la predilección de los runrunistas por lo "moderno", por el jazz, por las máquinas, etc., recuerdan la tópica del Futurismo.

Contemporáneamente a las producciones runrunistas escribe Juan Marín, destacado poeta de inicios de la década del treinta, quien pondrá de moda temas como el box, el baile, el cine, el vuelo, etc.(38)

Manuel Rojas escribe en 1932 una nota a raíz de *La humanización del paisaje,* en *Atenea*.(39) Según sus palabras, "se ha producido el cansancio en la poesía . No tanto el cansancio en el que escribe, como el cansancio en el que lee." Las formas clásicas que seguían al Modernismo quedan caducas y entonces "sobrevino una época de espantosa confusión, donde más se balbuceaba que hablaba, donde no se entendía nada." Las tres direcciones que, en opinión de Rojas seguiría la poesía de aquella época, serían: a) la greguería, b) la libertad en poesía y, c) un término medio de transición. La poesía de Lara se situaría en este tercer grupo, ya que Lara sería un ejemplo de quienes "de aquella confusión de los primeros tiempos han extraído la certidumbre de que la poesía está, más que en el valor musical o corriente de las palabras, en el valor subjetivo de ellas."

La nota de Manuel Rojas es representativa de una forma de juicio crítico cuyo criterio de valor es el grado de evolución de un proyecto poético desde el lanzamiento de su programa hasta sus realizaciones concretas. Es así como la revista *Lecturas*, en su ejemplar de diciembre de 1932, presenta una nota sobre el libro de Lara y los conceptos avanzados no difieren considerablemente. Haciendo el recuento de sus primeros tiempos, la revista dice: "Este joven poeta era un malabarista (...) un loco que con elementos propios y ajenos formaba un haz de cosas que luego repartía hacia los cuatro vientos, sin control ni disciplina algunos. Hoy ha cambiado, por fin se decide a entregarnos versos desde su corazón, amables, limpios, casi puros. Su libro *La humanización del paisaje* nada tiene que ver, en efecto, con sus poemas anteriores."(40) El sentido positivo con que evalúa este cambio tiende, claro está, a integrar una forma de vanguardia a ultranza en el marco de los sistemas literarios reconocibles y ya estatuidos. De este modo, sólo satisfaría el Runrunismo las expectativas de un público allí donde evoluciona hacia formas de vanguardia menos extremas y por ello asequibles.

Luis Enrique Délano, en su artículo "Esquema de la poesía joven de Chile", publicado en *Atenea* en 1934, dedica algunas frases al grupo runrunista .(41) En el texto leemos : "Con todo el respeto que se merece la juventud graciosa, la

alegre juventud que abomina del gesto serio y del ademán dramático, cito aquí la tentativa runrunista." A juicio de Délano, se trata de "una pirueta ante los ojos atónitos y enfurecidos de aquel que no quiere doblegarse ante la avalancha de la novedad. El burgués chileno de 1928 sólo sufrió la alegre burla de los runrunistas, poetas deportivos, antibohemios, antiliterarios, antipoéticos." Délano incluye dentro del grupo al poeta Augusto Santelices, con su libro *El agua en sombra* y a Julio Barrenechea, entre otros, por las obras *El mitin de las mariposas* (1930) y luego *Espejo del sueño* (1935).(42) El grupo runrunista nunca consideró miembros del grupo a ninguno de los escritores citados, sin embargo, para los críticos, representan la superación del grupo y su evolución. Termina Délano agregando: "Grupo efímero y simpático, cometió todas las locuras imaginables, desde el envío de poemas en sobres a medio mundo, hasta la autoerección de un monumento."

Como hemos mostrado, las primeras manifestaciones de un nuevo movimiento como el runrunista se enfrentan a sistemas institucionalizados, pero luego del efecto sorpresivo y del quiebre de expectativas literarias, esta misma forma de vanguardia termina por adquirir cierto carácter de cuerpo, de sistema. Por eso el grupo runrunista preparará en este sentido una nueva poesía que va a tener años más tarde nuevas manifestaciones, distantes en cuanto a contextos y situaciones históricas, pero cercanas en cuanto a analogía de principios.

A través del seguimiento de este diálogo, primero entre las premisas runrunistas y la acogida por parte de la crítica, y luego a partir de la presentación de rasgos textuales generales, es posible detectar la orientación que seguía aquel entonces la literatura y desde el punto de vista sincrónico, percibir las relaciones de fuerzas que en el transcurso del diálogo intentaban dar cuenta del fenómeno literario de modo convincente y constituirse en modelo representativo para la época.

Cabe preguntarse en este punto en virtud de qué principios o hechos concretos pudo una modalidad de vanguardia mantener el monopolio literario y en qué medida el Runrunismo, como interlocutor partícipe de esta vanguardia, satisfizo las expectativas de época, dado que su existencia fue de todos modos fugaz.

Las relaciones entre el grupo runrunista y otras formas de vanguardia como la representada por Neruda, Huidobro, Díaz Casanueva, Angel Cruchaga Santa María, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, etc., son susceptibles de explicarse a modo de hipótesis por las circunstancias históricas y sociales que avanzaban paralelas a sus respectivos desarrollos y por los proyectos poético-artísticos que ambas direcciones intentaban actualizar.

En la base de ambas perspectivas se observan divisas relativamente análogas: no se discute la existencia de un "arte nuevo", se le define como arte

de la "oscilación", de la superposición de planos, del tratamiento centrado sobre todo en la imagen; una nueva actitud definida por su índole criticista, revolucionaria. Los modelos que tiene enfrente y que se propone destruir son el Clasicismo y el Romanticismo, el Realismo y las teorías de la inspiración literarias.

Hasta aquí y someramente las formas de la vanguardia resultaban ser tributarias de un mismo esquema de principios, no obstante, este programa realizado por el Runrunismo llevó a una derivación que terminó por desconocer a la mayoría de los poetas de vanguardia. Allí donde la vanguardia se proponía afanosamente este aprehender metafísico de la realidad, el deseo de sustraerse de lo cotidiano y circunstancial para llegar a exponer a un sujeto total, sujeto como revelador de un "trasmundo", el Runrunismo apela al juego, a la risa, y extrae sus materiales de la situación contextual inmediata.(43) La dinamia beligerante entre distanciamiento (Runrunismo) y una suerte de compromiso (vanguardia) producirá entonces coherentemente el desplazamiento del primer grupo por el segundo. De esta manera y visto con perspectiva histórica, el proyecto runrunista realiza una forma de poesía que está más cerca del Dadaísmo que del Surrealismo. Por lo menos la postulación de un sujeto "total" que presenta sus obras como productos "vivos" y no distanciados de su creador es un punto de asociación claro con el Surrealismo.(44)

Como ya se dijo, se asiste en los inicios de la década del treinta a una suerte de cambio de sensibilidad que trae consigo a la vez un cambio de paradigmas estéticos y literarios en particular. Esta situación de crisis que tiene manifestaciones en lo interno y en lo internacional, va a imponer un nuevo sistema de exigencias literarias y a partir de ellas operará una crítica también con nuevos parámetros de sanción literaria. La poesía chilena se vincula entonces a los grandes proyectos de la literatura europea y sigue de cerca las producciones de la vanguardia francesa y española en especial, y su obra logra adquirir un grado de relativa contemporaneidad en relación con la poesía europea. Esta poesía tendrá en Chile una acogida favorable, independientemente de las dificultades que los poetas tendrán al intentar introducir nuevas formas en el ejercicio literario nacional. Sin embargo, la crítica y el público sancionarán con reservas y a veces con vehemencia un proyecto puramente lúdico o con cierta apariencia de "nihilismo", justamente porque las exigencias literarias favorecían las propuestas sólidas, con "compromiso" y de cierta consistencia teórica.

Así, el grupo runrunista aparecía como desacralizante y como forma literaria "insolente" y "descarada" que acogía un proyecto demoledor y vanguardista a ultranza.(45) Mientras la vanguardia representada por Neruda llamaba al lector a situarse en esta nueva perspectiva, totalizante, trágica, primordial, el Runrunismo proclamaba la inadecuación en el arte, esto es, la

no identificación vía las técnicas lúdicas, y se apropiaba de lo circunstancial como materia literaria. La sanción de época privilegió la primera actitud sobre la runrunista.

En lo sucesivo examinamos en virtud de qué principios y prácticas literarias la vanguardia literaria adoptó otras formas que le permitieron afianzar su posición (en tanto interlocutor válido) frente al sistema literario de la época.

NOTAS

1 De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965, p. 267.

2 *La poesía de Vicente Huidobro*, Stgo., Ed. Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, 1974, p. 47.

3 Vid. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 35. Un trabajo interesante sobre el Runrunismo por el análisis literario que propone es el de Gloria Videla: "El Runrunismo chileno (1927-1934)", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., N° 18, 1981, pp. 73-87. Véase también nuestra contribución al tema en: "El Runrunismo. Un grupo literario de vanguardia de 1928", en *Acta literaria*, Concepción (Chile), N° 18, 1993.

4 Los poetas de mayor éxito en el momento son Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado, Carlos Pezoa Véliz, Gabriela Mistral y el Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* autores que representan el paso de la poesía de inspiración dariana al Postmodernismo.

5 Los autores del grupo se presentan mutuamente, a través de prólogos o notas encomiásticas en periódicos, ilustran sus textos con creaciones propias y en general no establecen relación alguna con el círculo literario que desde un principio rechazaron.

6 Alfredo Santana escribe en 1929, en colaboración con Alfonso Reyes Messa, *12 poemas en un sobre*, que es un texto que concreta y hace públicas las proposiciones del Cartel runrúnico de 1928. Las formas reproducían los caligramas vanguardistas y se estructuraban sobre la base de la relación sonido-sentido de modo sistemático. Clemente Andrade escribe en 1928 *Un montón de pájaros de humo.* Raúl Lara publica en 1929 *S.O.S.*, *El poeta automático* en 1930 y *La humanización del paisaje* en 1932. Benjamín Morgado es el otro integrante del grupo y ya había publicado en 1926 *Cascada silenciosa, Esquinas* en 1927, *Estaciones equivocadas* en el año 1928 y *Las aldeas de vidrio*, en 1929.

7 Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Franfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 22 y ss.

8 En este punto, véase sobre todo el capítulo "Theorie der Avantgarde und Kritische literaturwissenschaft", pp. 20 y ss.

9 En Latinoamérica hay casos ejemplares del desacato a la institución literatura por medio de la modalidad de titular, títulos que, en tanto lu-

gares estratégicos, subvierten metapoetológicamente las denotaciones y connotaciones acostumbradas. Es oportuno traer a colación el "super poema bolchevique" de Manuel Maples Arce; los "cinco metros de poemas" de Carlos Oquendo de Amat; el *Libro sin tapas*, de Felisberto Hernández; *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, de Oliverio Girondo; los *12 poemas en un sobre*, arriba citado, etc.

10 *12 poemas en un sobre*, Stgo. Ed. Run-Run, 1929.

11 Clemente Andrade escribe el prólogo a este libro y reitera en él algunas ideas ya expuestas en el Cartel de 1928. Citemos algunos fragmentos de pasada: "...el runrunismo es una casa de 4 piezas / en los altos vive Lara y ha pagado su pensión todos los meses / adora a los norteamericanos y a los rascacielos aunque le agradaría más vivir en holliwood jugando cacho con sandino / sin duda su mayor obsesión es ser constructor para ponerle andamios a la luna ... / su repugnancia es extrema ante los sentimentales o los románticos y le agradaría adquirir una guillotina de ocasión para las pobrecitas chiquillas cursis de las provincias..."

12 Valenzuela, Renato, "El Runrunismo ante la acritud de nuestras letras", en : *La Nación*, Stgo., 5 de febrero de 1932.

13 *art. cit.*

14 Esta alusión a uno de los gestos runrunistas de escribir mientras caminan por la calle remite directamente a un gesto propio de Apollinaire.

15 Esto muestra el "tic de marginalidad"que todo grupo de vanguardia porta, en cuanto que no se quiere situar en los canales y medios de producción artísticos pertenecientes a la Institución arte. Los grupos disponían de sus propias instancias intermediarias, de editores, incluso de críticos. Es el caso de la Editorial Renovación, dirigida en aquel tiempo por Anaclicio López, editor que acogió especialmente a autores vanguardistas, como Morgado y Barrenechea, entre otros tantos.

16 Antonio de Undurraga, en su trabajo "Teoría del Creacionismo" sostiene que probablemente de manera inconsciente los integrantes del grupo habrían elegido este juguete ruidoso, que pretendía "despertar con cierto estrépito a los cómodos y pacíficos cuidadanos (...) y tomar el arte como un pasatiempo que ofrecía ciertos resortes infinitos". Creemos que, exactamente por esa intención, la elección del nombre y del emblema es seguramente lúcida y no obedece a la pura casualidad. Vid. *Vicente Huidobro. Poesía y prosa. Antología*, Madrid, Ed. Aguilar, 1957, p. 164. En las breves notas sobre el Runrunismo, Undurraga se encarga de mostrar únicamente las semejanzas del grupo con la escritura de Huidobro.

17 Citado por Undurraga, en: *op. cit.*, p. 165.

18 De *12 poemas en un sobre, 1929.* En una breve antología de textos runrunistas que ofrece Morgado, el poema presenta una grafía ligeramente diferente. Cfr. *Poetas de mi tiempo*, Stgo. Talleres Gráficos Periodística Chile, 1961, p. 166.

19 El poema aparece en *Un montón de pájaros de humo.* (1928).

20 Véase Morgado, Benjamín, *Poetas de mi tiempo,* p. 191.

21 Alegría, Fernando, *Literatura chilena del siglo XX*, p. 31.

22 Alberto Rojas Jiménez es, con Martín Bunster, el fundador de la revista de vanguardia *Agú*, que se recoge como "Primer Manifiesto Agú", en: *Claridad.* Periódico semanal de Sociología, Arte y Actualidades, 13 de noviembre de 1920.

23 Vid. "Propósito al margen de un libro", en: *Indice*, Stgo., año 1, N° 2, mayo de 1930. Destacamos nosotros.

24 ALV, "Runrunismo", en: *El Mercurio*, Stgo., 18 de diciembre de 1932.

25 Valle, Juvencio, *Tratado del bosque*, Stgo., 1932.

26 Aquí el reproche unánime a la vanguardia en tanto alejamiento de lo "humano", el epíteto formaba ya parte del discurso lexicalizado e introducido en las discusiones sobre el arte vanguardista por Ortega y Gasset. Valdría la pena hacer un seguimiento de las diferentes acepciones que el concepto ganó en cada caso. Con todo, creemos entender "deshumanización" más bien como "extrañamiento" y como nueva forma de ver la realidad y ya no tanto (exclusivamente) como mero rechazo de "lo humano". Cfr. Gumbrecht, Hans Ulrich, "Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg", en : Warning und Wehle (edts.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, pp. 145-192.

27 "Una carta de Neruda", en : *La Nación,* Stgo., 20 de noviembre de 1932.

28 Morgado, Benjamín, "Carta de un runrunista a Pablo Neruda", en: *El Mercurio*, Stgo., 27 de noviembre de 1932.

29 Ambos textos resultan importantes por cuanto a través de sus recepciones se puede detectar la posición que la crítica adoptaba frente a esta nueva poesía y al mismo tiempo se puede examinar la relación entre ésta y otros textos editados en aquel tiempo.

30 Vid. *Letras*, Stgo., 13 de septiembre de 1929.

31 Díaz Casanueva, Humberto, *Letras*, Stgo., octubre-noviembre de 1929.

32 Silva Castro, Raúl, "Arbitrariedades sobre la poesía", en: *Indice*, Stgo., N° 5, agosto de 1930.

33 Una tarea por hacer es observar si aquella encuesta se realizó o no, y si tuvo lugar, con qué resultados.

34 Vid. "15 minutos con Mariano Latorre", en: *Letras*, Stgo., N° 13, septiembre de 1929.

35 Meza Fuentes, Roberto, "30 minutos con Roberto Meza Fuentes", en: *Letras*, Stgo., N° 25, octubre de 1930.

36 Reyes Messa. Alfonso, "La humanización del paisaje", en: *Los Tiempos*, Stgo., 29 de septiembre de 1932.

37 El texto se titula en realidad "Srta. Liliana Harrison, Presente", figura a la que Lara dedica la continuación de *La humanización del paisaje*, cuya segunda parte lleva el título *El libro de Liliana Harrison jr. y otros poemas*. Vid. Morgado, Benjamín, *op. cit.*, p. 68.

38 Véase especialmente su libro *Looping*, de 1929, con el cual se pueden establecer interesantes paralelos, si se piensa, por lo menos a nivel temático, en los intereses comunes que están en la base de los runrunistas y de Marín y alguna recepción del Futurismo.

39 Rojas, Manuel, "*La humanización del paisaje*, de Raúl Lara", en: *Atenea*, Concepción (Chile), N°s 91-92, septiembre-octubre de 1932.

40 Cfr. "Leyendo para el lector", en: *Lecturas*, Stgo., N° 5, 8 de diciembre de 1932.

41 En: *Atenea*, Concepción (Chile), N° 113, noviembre de 1934.

42 Julio Barrenechea obtiene en 1936 el Premio Municipal de poesía, con su texto *Espejo de sueño*, editado por Ercilla en 1935. Coincide con este juicio Fernando Alegría en: *op. cit.*, p. 31. Por otra parte, una nota firmada por CPS, en *Atenea*, N° 129, de mayo de 1936, dice: " El autor de *Espejo de sueño* ha recogido de las corrientes artísticas de vanguardia todo lo que de novedoso y de útil trajeron a la poesía, entre su malabarismo efectista y supo librarse de ellos, de su obscuridad, especialmente, que constituye para tantos su mérito más cierto."

43 El carácter programático de la nueva poesía y su intención demoledora con las poéticas anteriores, se pueden leer en los textos introductorios a la *Antología de poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, de la que nos ocupamos más adelante. Si se lee con atención estos textos es posible afirmar la no adecuación entre las divisas allí contenidas y las proposiciones runrunistas.

44 En este caso se pueden citar como ejemplos a Neruda y Huidobro, quienes son tributarios, en este sentido por lo menos, de esta corriente surrealista que proclama a un sujeto primordial y privilegiado en el acto de la escritura.

45 Es interesante constatar, no obstante, que en cuanto posición política, fueron los runrunistas incluso más extremos que otros poetas de vanguardia, siendo así consecuentes con sus propios modelos, especialmente el dadaísta, el que intentó a toda costa destruir el orden burgués.

III. PRESENTACION DE LAS REVISTAS VITAL, OMBLIGO, PRO, TOTAL Y PRIMERO DE MAYO

En lo sucesivo nos proponemos presentar y eventualmente analizar la serie de publicaciones literarias y de arte editadas por Huidobro o vinculadas a él aparecidas en Chile a partir de 1934. Estas publicaciones constituyeron una parte de medios de expresión de los cuales dispusieron las nuevas corrientes literarias y artísticas a mediados de la década del treinta.

Luego intentaremos poner en relación estas revistas y sus propuestas con otras publicaciones editadas contemporáneamente, todas las cuales representaban el contexto literario y cultural que definía los caracteres de la producción literaria chilena de entonces.

Una de las primeras revistas literarias dirigidas por Vicente Huidobro después de su regreso a Chile en 1933 es *Vital*, cuyo primer número se publica en el mes de septiembre de 1934. La revista aparece sólo en dos entregas; el segundo número data de enero de 1935.

El primer número de *Vital* se imprimió en tamaño carta y tiene como subtítulo "Revista vitalicia, órgano de los vitalistas", y consta de cuatro páginas. Este número no trae consejo editorial y aparece encabezado con el anuncio de una Exposición de jóvenes artistas chilenos "más vitalizados", según se lee, y se incluye la lista de sus nombres: Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia.(1) Este grupo se conocerá más tarde con el nombre de "Grupo septembrista" (2) y reunirá a artistas plásticos, especialmente pintores, representantes de lo que la crítica de la época llamó "pintura nueva".

Es evidente que la revista le otorga la primacía al grupo en cuestión por el lugar estratégico que ocupa su publicidad.

En este primer número se anuncia la existencia de la revista *Ombligo*, también dirigida por Huidobro.(3) Con un tono decididamente irónico se recomienda no leerla, ya que "se advierte en ella la influencia malsana de los conocidos locos Vicente Huidobro, Carlos Sotomayor, Waldo Parraguez, Eduardo Lira, Jaime Dvor, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, etc.". Por el contrario, se aconseja leer *Vital*, en donde se puede observar una serie altamente heterogénea de nombres propios que no guardan relación estricta entre ellos. Entre otros se cita a Napoleón, Poincaré, Mesalina, Pío Baroja, Eugenio O'Neill, Pirandello, La Traviata, El Kaiser, etc.

La página dos de *Ombligo* reproduce dos poemas "de dos jóvenes poetas que muestran que el impulso renovador no ha muerto en la nueva genera-

ción". Se trata de "Acción cronológica" de Eduardo Anguita, y "Heroica, decoración ígnea", de Volodia Teitelboim; ambos poemas serán incluidos el año 1935 en la *Antología de poesía chilena nueva*, editada por ambos poetas. Al margen de esta misma página se encuentra una larga serie de epítetos, nombres y expresiones que, según la revista, "abundan en los labios de los cretinos-estéticos".

Este es en definitiva el comienzo de las alusiones directas y beligerantes en relación con la crítica literaria y de arte, y pone de manifiesto claramente esa vocación destructivista sin atenuantes que las revistas publicadas por Huidobro tendrán en lo sucesivo. Este sentido polémico se hace visible cada vez mediante estrategias diversas, como observaremos.

En la siguiente página se reproducen ideas de los editores, a pesar de que ningún texto aparece firmado. Debemos entender que dichos textos expresan el sentir de todos los colaboradores de los cuales sólo conocemos hasta ahora los tres nombres citados, esto es, Huidobro, Anguita y Teitelboim.

En un texto titulado "Inmigración" se reflexiona irónicamente en torno al fenómeno de la pobreza de los países subdesarrollados y la influencia que dicho fenómeno tendría en el proceso de inmigración y de la explosión demográfica. El texto comienza así: "Quiere ser Ud. el más gran (sic) gobernante de Chile (hablando en sentido burgués) Traiga emigración. Mucha emigración. Aproveche la crisis de las grandes potencias blancas para traer gente a Chile". Luego a modo de autoridad, se cita un texto de Mussolini y la apelación al lector es altamente provocativa: "Si no me cree a mí, créale a uno de su lado, a Mussolini". El dictador italiano habría dicho en marzo de 1934, en "Popolo d'Italia", que es inconcebible la idea de que el crecimiento de la población determina un estado de miseria. Luego se cita un texto del estadista argentino Alberdi a propósito de la necesidad de duplicar la población de un país cada cinco años. Finalmente la revista recomienda: "El gobierno chileno debe trazarse un plan -estamos en la época de los planes- para traer un millón de emigrantes por año".

Otra nota del presente número de *Vital* lleva por título "Repudiados y aplaudidos" y se presentan tres nombres respectivamente. Los intelectuales boicoteados serían "Doctor Nicolai" (4), Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. Los escritores aplaudidos "durante este período del Paraíso chileno" son Agustín Edwards, propietario de los periódicos *El Mercurio* y *La Epoca*, Mac Clure (5), Olga Budge de Edwards y Agustín Edwards Budge. La crítica a la sociedad aristocrática santiaguina es en este caso indudable. Más adelante se agrega: "Es un honor ser boicoteado en este período de oscuridad obsoluta". Otro texto publicado en esta página propone la construcción de monumentos a reconocidos hombres públicos de la sociedad capitalina de aquel entonces, aún en la serie de las alusiones irónicas directas. En este mismo sentido se ataca a Her-

nán Díaz Arrieta (Alone) y se revela su identidad bajo el seudónimo de "Ariel". La última nota critica a los poetas chilenos; "Los poetas aquí nacen octogenarios. Son graves, perfectos, solemnes, como la arteriosclerosis".

La penúltima página de esta edición de septiembre contiene un texto de Hans Arp, cuyo título es "Poemas". El texto en realidad corresponde al poema "Opus Null" del libro *Der Piramidenrock* (1924)(6), el cual se reproduce en *Vital* sin nombre del traductor.

Junto al poema de Arp se lee un texto firmado por Juan Chile(7), el que pretende desarticular las normas de la lectura y de la crítica en relación con el sentido. Observemos el texto:

"Un poema quiere decir lo que quiere decir.

Un poema no quiere decir lo que quiere decir.

Un poema quiere decir lo que no quiere decir.

Un poema no quiere decir lo que no quiere decir."

Luego se lee otra vez una lista de expresiones clisé y de estereotipos retóricos que, suponemos, son dedicados a los críticos.

Este es un rasgo característico de la revista, por lo que observamos hasta ahora, su intención de jugar con los lugares comunes del discurso literario especializado, tanto de crítica como de creación. Este rasgo se manifiesta no sólo por medio de la alusión directa a un crítico o la crítica en general, sino también a través de la destrucción de resa retórica tradicional vía su reproducción lúdica, irónica. Una estrategia recurrente en las páginas de esta revista y otras editadas por Huidobro, es el recurso de utilizar la lengua de la publicidad, poniendo en una misma serie el código del anuncio publicitario y el de la cultura. Citamos un ejemplo: "Homero, Dante, Wagner, Liszt, todos los creadores de belleza, las estrellas (de Hollywood) y hasta el sol (de Austerlitz) toman Aliviol cuando les duele la cabeza". En la portada se puede leer: "Como esa flor de sol porque gira se llama Girasol, el Aliviol, porque alivia se llama Aliviol". Esta mención al discurso de la publicidad pretende relativizar su valor y marcar su trivialidad a través de su repetición. Como hemos dicho, se trata de poner en una misma serie elementos heterogéneos que no soportarían dicha conexión desde la lógica tradicional. En este caso es evidente el efecto de extrañamiento y de sorpresa (desconcierto) que busca producir este discurso en el lector.

En la última página de *Vital* se anuncia la aparición de la revista *Total*, "órgano de los totalistas". Observaremos más adelante de qué modo este constante sistema de autorreferencias y de citas al interior de un mismo cuerpo de textos, constituye el principio sobre la base del cual se construyen todas las publicaciones que analizamos.

Si miramos en conjunto este primer ejemplar de *Vital*, podemos observar que su director, Vicente Huidobro, no firma ningún texto, y no aparece la revista encabezada por un consejo responsable. Es más, sólo por deducción se puede sostener que Huidobro es el director de este primer número, ya que luego este dato se hace público. Los únicos autores identificables a través de sus firmas son Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. A excepción del texto firmado por Juan Chile, sólo hay una colaboración extranjera, el poema "Opus Null" de Hans Arp. El resto de las notas tiene carácter apócrifo y su intención es polémica. En concreto, la revista está dedicada a los escritores y los artistas jóvenes -al Grupo Septembrista-, a Anguita y Teitelboim, y su proyecto es auspiciar dichas producciones y constituirse en el portavoz del "arte nuevo" en Chile. La figura del promotor y director de la revista es, en este primer número, secundaria.

El número dos de *Vital* se público en enero de 1935. Sin embargo, y en favor de la situación del lector de la época, revisamos en seguida la revista *Ombligo*, la que por su original sistema de impresión, representa un caso quizá único en la historia de las revistas de arte en Chile. Intentamos ponernos así en la situación real a la que se vio enfrentado el lector de las revistas, de tal manera que en este caso no privilegiamos el criterio de la sucesión puramente numérica, la que nos obligaría a seguir los números de cada revista por separado.

El primer número de *Vital* contiene en su reverso la revista *Ombligo*. A cada página de la primera le corresponde una página de la segunda revista, en el reverso. Se trata de dos revistas en una y se lee una u otra según sea la manera de tomar el ejemplar.

Esta especial disposición tipográfica revela una actitud de violencia frente al acto mismo de la lectura y, al mismo tiempo, pone en cuestión el tratamiento del "objeto material" llamado revista o "texto literario", al incluir en este objeto la posibilidad de una doble manipulación, de la operación lúdica de la lectura.(8)

La primera página de *Ombligo*, fechada en septiembre de 1934, reproduce el esquema de *Vital* en cuanto al subtítulo: "Revista umbilical, órgano de los ombliguistas". Al igual que el primer número de *Vital*, no se da a conocer comité editorial ni director, sin embargo, la revista posee todas las características de las publicaciones de Huidobro. Sin embargo, un punto que distingue *Ombligo* de esa primera publicación es la presentación, a modo de un manifiesto, de los principios de la revista. A través de una estructura discursiva lógica se presenta en la serie del nombre "Ombligo" y sus respectivos predicados las premisas que dicha revista sigue. Citemos algunos casos: "Ombligo es simple, es humano"; se sitúa "contra lo genial, lo poético y lo grandioso"; "Ombligo es pequeño y se ríe de lo grande"; en el marco de los ataques violentos, encontramos su rechazo al Futurismo: "Ombligo detesta el maquinista futurista y las locomotoras que huelen a patas de Marinetti"; "Ombligo no quiere saber nada de ayer...no cree en

hoy... no cree en los genios"; "Ombligo proclama el culto al sol"; "Ombligo no cree en lo ilógico...no cree en lo lógico"; "Ombligo sólo cree en Ombligo, y por lo tanto, en la revolución mundial". Este último término de la argumentación adquiere la forma de un silogismo, en el cual las premisas llevarían a la conclusión y síntesis general: Ombligo debe entenderse como sinónimo de la revolución mundial.

Este texto programático aparece encuadrado por otros dos, impresos en sentido vertical y que reproducen con ironía recomendaciones y advertencias como: "Cuidado lector, Budha se murió de tanto mirarse el ombligo", y "Ombligo es el único elixir verdadero..." Consecuentemente con este afán de relativizarse a sí misma, la revista advierte y recomienda, afirma y niega y el efecto es sin duda el del desconcierto y la desorientación.

La portada de *Ombligo* contiene la misma estructura de *Vital*, la revista de su reverso. En *Ombligo* se advierte de la existencia de esta última y se disuade al lector a evitar su lectura, pues en ella "se advierte la nefasta influencia de los conocidos insanos: Vicente Huidobro, Carlos Sotomayor, etc.". La serie de nombres es exactamente la misma que reseñábamos a propósito de *Vital*. El texto trae leves modificaciones y en lo fundamental sólo son paráfrasis de sí mismos. Así, el recurso adoptado consiste en la autocitación, ya que los nombres de los responsables de la edición de *Vital* sólo se conocen implícitamente cuando se lee *Ombligo* y viceversa. La estructura circular entre ambos textos se concreta no sólo en relación con su impresión y su presentación material (lectura de anverso y reverso), sino también a través de autorremisiones y referencias lúdicas.

El lector no conoce en realidad a los escritores que asumen su pertenencia al grupo responsable de la revista, ya que, como hemos dicho, en ellas sólo se publican algunos textos con nombre de autor. Ello obliga al lector a atender a esta especial disposición de la lectura y seguir el juego de las autorreferencias. Completando la advertencia contra *Vital*, se aconseja leer *Ombligo*, "en la cual sentirá usted la influencia de los grandes cerebros: Mussolini, Aristóteles, Omer Alone, Zorrilla, Diez Canedo, Cleopatra, etc". Es interesante destacar que en este caso se cita el nombre de Alone, único nombre referencializable en el contexto literario del que el lector dispone. La cita es "Omer Alone", haciéndose mención a la línea de crítica impresionista y de arraigo francés en Chile, representada por Omer Emeth y Alone, puestos en la misma serie en tanto maestro y discípulo. La segunda página presenta un fragmento de un texto de Huidobro "El árbol en cuarentena", único texto literario propiamente tal y único texto firmado en toda la revista.(9) A continuación hay una adivinanza en torno al seudónimo de "Ariel", que corresponde a Hernán Díaz Arrieta (Alone), que será criticado en forma lapidaria en este número. A pesar de la estructura de adivinanza, ya en *Vital* N° 1, en la tercera página, se hace explícita la respues-

ta. Ello ratifica otra vez nuestra idea de que el principio constructivo de las revistas es el de la autorreferencia y la circularidad.

La siguiente página contiene un texto de crítica contra el estado de la sociedad de la época. Bajo el título "Viva la libertad ¡Viva la inteligencia!" se ataca al sistema de valores y de creencias de la sociedad chilena. En seguida se ironiza a tres personajes de la cultura que ya habían aparecido citados en *Vital*. Se trata de Agustín Edwards Mac Clure, Olga Budge de Edwards y Agustín Edwards Budge. Paralelamente se escribe un breve comentario "Increíble pero cierto" en que se hace mención de la ignorancia e incompetencia de los juicios críticos en torno al ámbito cultural francés.

Al margen de la página se anuncia la publicación de *En la luna*, de Vicente Huidobro, antes anunciada en *Vital*. En esta oportunidad se repite el esquema de las asociaciones incongruentes: "Una obra genial, super-genial. Digna de Greta Garbo, de Rockefeller, de Enrique VIII, etc."

El último texto del único número de *Ombligo* está dedicado íntegramente a la destrucción sin apelación del crítico Alone; en una página titulada "Criticando a los críticos". El texto, firmado por Arístides (10), es un conjunto de alusiones personales, descalificadoras, a la vez en el plano profesional. La revista termina con una inversión de un lema de *Mercure de France*, el que postula "para violar las reglas hay que conocerlas". En su lugar *Ombligo* propone: "Para conocer las reglas, hay que violarlas".

Cuatro meses después de la edición de *Vital* N°. 1 y de *Ombligo*, se publicó el número dos de *Vital*, fechado en enero de 1935 y aparece como director responsable Vicente Huidobro. Los subtítulos adquieren ahora una nueva dimensión. Ahora se lee: "Contra los cadáveres, los reptiles, los chismosos, los envenenados, los microbios, etc." y luego, destacado en la portada "Revista de higiene social". Creemos que esta variación de tono de la revista -ahora decididamente agresivo- obedece al tema, al cual se dedicará este segundo número: "El affaire Neruda-Tagore". Ello explicaría también la aparición del nombre de Huidobro como director, haciéndose cargo del caso que ocupará toda la revista. En este sentido la materia del número exigirá mayor compromiso y argumentos, pues abrirá una polémica que traerá consecuencias importantes para el contexto literario de entonces.

En noviembre de 1934, la revista *Pro*, en su número dos había editado dos poemas sin hacer comentario alguno: el "Poema 30" de Rabindranath Tagore y el "Poema 16" de Pablo Neruda.(11) La revista *Vital* reproduce nuevamente ambos poemas en la portada, pero agregando a pie de página y destacado en el texto: "Quieren pelea, ahora van a saber lo que es pelea".

Vital va a proponer una línea de argumentación y va a citar a algunos textos reconocibles para el lector de la época, con el fin de seguir la lectura de la polémica

y el desarrollo del diálogo abierto por el descubrimiento del así llamado plagio En la segunda página aparece un texto sin firma que abre este diálogo. Se sostiene allí que la indignación provocada por dicho caso no recae sobre Neruda o Tagore, sino contra quien descubrió el plagio (el poeta Volodia Teitelboim) y contra Vicente Huidobro. Luego de una serie de comentarios personales en relación con las antipatías de Neruda contra Huidobro, se acusa la presencia de círculos nerudistas en contra de éste último. Así, y a juicio del columnista, la divisa sería "Calumniemos a Huidobro, ataquemos a Huidobro. Se publican algunos artículos, se preparan trampas y celadas, etc, etc... Los compinches de Neruda empiezan su campaña subterránea de mentiras y de intrigas". El autor de la nota justifica la actitud beligerante de Huidobro frente a esta amenaza de los partidarios de Neruda, entre los cuales destacan Tomás Lagos y Diego Muñoz. A continuación se cita un texto breve escrito por Huidobro titulado "Primer comentario": "¿Es que mi presencia en el mundo es un obstáculo para la felicidad del señor Neruda y sus amigos? Siento mucho no poderme suicidar por el momento."

Luego se reproduce un artículo firmado por Justiciero y publicado en *La Opinión*, días previos a la aparición del segundo número de *Vital*.(12) El texto lleva por título "Pablo Neruda, plagiario o gran poeta".

En este artículo se contraponen las opiniones de los jóvenes poetas chilenos en relación con Neruda y la opinión que éste tiene de Federico García Lorca. Al decir del columnista, en Chile se descubren plagios "de Neruda a Tagore, a Huidobro, a Díaz, Casanueva, etc."; en cambio en España "García Lorca le proclama el mejor poeta de América después de Rubén Darío". El valor de este juicio queda relativizado, en opinión del autor de la nota, ya que "tendría valor, si él [Lorca] lo tuviera". El mismo argumento en relación con Neruda y los poetas jóvenes en Chile, se propone para el caso de Lorca en su contexto. Así, "los poetas de primer plano que escriben en español niegan al andaluz una alta categoría, le consideran un simple mediocre, un simple tonadillero". De este modo carece de sentido el valor poético que Lorca adjudica a Neruda.

Más adelante se sigue una serie de argumentaciones en torno a la validez de un plagio, cuando se trata "no del plagio, sino de la calidad, el valor del plagio y diríamos que sólo el plagio vulgar es condenable". En vista de ello, analizado bajo el aspecto de su valor real, "Pablo Neruda nos parece un poeta de segundo o tercer plano." Para afianzar sus opiniones, el autor de este artículo cita la opinión de los jóvenes poetas chilenos, y en general hispanohablantes, quienes "consideran a Neruda un poeta mediocre, o un simple bluf hinchado por un grupo tan mediocre como él."

Luego se dedica una frase de lisonja a Huidobro. En opinión de uno de esos poetas jóvenes, le interesaría más "ser el primer poeta después de Huidobro", antes que de Darío.

No obstante, el columnista critica la oscuridad de la poesía huidobriana, la cual constituye "su grave defecto", esto es, ser poesía para especialistas: "Es sólo poesía para poetas y cada día se hace más cerrada y más abstrusa". Sigue luego: "Declaro sin miedo, que la oscuridad de ciertos poetas me ataca los nervios casi tanto como la mediocridad de otros." A su juicio, la poesía actual "debe tener un gran rol social y salir al sol."

Los próximos dos textos son escritos por Huidobro. En un caso se trata de una carta abierta al poeta Tomás Lago, fechada el 25 de diciembre de 1934. La carta es extrema en cuanto a epítetos violentos y reproduce el estilo de los antiguos "duelos"; el tono es de clara amenaza por parte de su destinador. El segundo texto se titula "El otro" y va dirigido esta vez a Diego Muñoz y el tono no es menos agresivo. Ambos ataques llevan como título en conjunto "Reventando el absceso". Cabe recordar que ambos escritores aludidos son admiradores y amigos personales de Neruda, lo cual hace evidente el trasfondo de la actitud vehemente de Huidobro.

Enseguida y bajo el título "Precisemos" escribe Huidobro otro texto en el que se da cuenta de sus rivalidades con Neruda y sus seguidores. Se deja ver, además, que se produjo una polémica a raíz del descubrimiento del plagio Neruda-Tagore. Así, se menciona al mismo tiempo el supuesto plagio de Huidobro a Darío en opinión de Rocco del Campo.(13) Huidobro defiende su posición y su carácter original y ataca directamente a Neruda.(14) Luego se defiende del cargo de oscuridad sosteniendo que "es absurdo hacer afirmaciones sin conocimiento. Toda la poesía mía que se conoce aquí es anterior al año 1928." Más adelante, en cuanto a su posición en lo político, declara: "Hoy día considero que no tengo otro deber que servir a lo único que puedo servir sin avergonzarme de mí: la revolución social."

El presente número de *Vital*, claramente más extenso en relación con su primer ejemplar, continúa con el texto del propio Volodia Teitelboim, descubridor del plagio.(15)

Desde el inicio Teitelboim intenta adoptar una posición neutral y objetiva frente a las declaraciones suscitadas por la publicación del plagio. El autor pasa a desmentir las afirmaciones sostenidas por "Justiciero" en el periódico *La Opinión* del 15 de diciembre (texto que reseñábamos más arriba), según el cual Teitelboim habría descubierto plagios de Neruda a otros poetas chilenos fuera de Tagore. Sin embargo, agrega que "con este desmentido no intento bienquistarme con los partidarios del autor de '20 poemas de amor y una canción desesperada', frente a la situación de Neruda, me creo libre de todo sentimiento que no calce dentro de una auténtica crítica." Justifica Teitelboim su intervención a la luz de ese "imperativo ético de hombre y de poeta, que impone el valor de situar cada

valor al desnudo, sin super-estimación ni menosprecio." Según ello, era necesario "descubrir ante aquellos que están compenetrados en la nueva poesía la ausencia de una originalidad absoluta en la poesía de Neruda." Luego habla Teitelboim de su proyecto de escribir un ensayo en torno a la influencia de Neruda, cuyo retraso en la publicación se debería a las dificultades de acceso a la cuantiosa documentación necesaria, "así doy cimiento más sólido a esta aportación al conocimiento del lado turbio de la poesía Neruda (sic)."

El autor del artículo hace notar la acogida que suscitó el caso del plagio, independiente del hecho de que existen numerosos comentarios y artículos que, a su juicio, desvirtuaron el estricto significado de dicha confrontación. Entre las versiones extremas que participan en el diálogo polémico se encuentran las del poeta Daniel de la Vega, quien, en palabras de Teitelboim "envidia a Neruda por haberle desplazado en la predilección lírica de los públicos sentimentales de Chile."

En definitiva, sostiene Teitelboim, que su objetivo es reintegrar la discusión a su justo nivel, "que nunca debió descender de su sitial de ubicación justiciera del valor controvertido, empleando un método analítico y frío de los hechos."

Resulta de cualquier manera curioso que este texto, el más imparcial de la revista, esté integrado en el cuerpo de textos que se caracterizan por su claro intento de burla, destrucción y vituperio. Es también notable el contraste entre esta declaración de Teitelboin y los textos firmados por Huidobro.(16) La objetividad pretendida de Teitelboim queda así relativizada por la relación entre dicha nota y la serie en la que se inscribe. El texto toma partido semiológicamente en la polémica adoptando una posición, ya no imparcial, sino definitiva al lado de Huidobro. La penúltima página de este número contiene textos de crítica en contra de Luis Enrique Délano, Luis Alberto Sánchez y otra vez contra Neruda. Al primero se le reprocha su respuesta a Unamuno, quien habría preguntado por Huidobro, y éste habría respondido: "Está en Chile, sigue publicando libros y haciendo locuras". Luego se establece una analogía entre el crítico peruano Luis Alberto Sánchez y Hernán Díaz Arrieta, sin duda para ridiculizar el valor de cada uno. La nota contra Neruda tiene nuevamente tono personal y se refiere al viaje del poeta a Buenos Aires.

La última página de *Vital*, en su segundo número, contiene un "Saludo a Torres García", pintor uruguayo que vivió en Europa aproximadamente veinte años. Al mismo tiempo se anuncia la pronta aparición de la *Antología de poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. El texto del anuncio es elocuente. Recogemos algunas frases: "¿Sabe Ud. que la poesía chilena es la primera entre todas las de la poesía castellana contemporánea?, ¿no quiere saberlo? Compre esta antología y se convencerá. Por ahora sepa que esta

antología rompe con la antología tradicional, tanto por la poesía intrínseca como por su método de composición."(17)

Otro texto anunciado es *Defensa del ídolo*, de Omar Cáceres, "uno de los mejores poetas de nuestra lengua", completa la revista. Junto con estos dos libros, se anuncia *En la luna*, pieza de teatro de Huidobro. Como nota crítica que prueba el valor del texto, se dice que se trata de "una filosofía profunda, una alta poesía, un ingenio nuevo y a veces algunas burlas que dejan un gusto a sangre en la boca. En todo el libro sopla un viento renovador. " El texto del anuncio de *En la luna* aparece impreso en letras negras y en el centro de la página.

El mes de septiembre de 1934, paralelo a la aparición del primer número de *Vital* se publica en Santiago la revista *Pro*, cuyos responsables son Jaime Dvor y Eduardo Lira.

Los críticos de la época entienden que la revista pertenece también a Vicente Huidobro, quien, sin embargo, niega su responsabilidad en cuanto a editor.

En *Vital* número dos, en su texto "Precisemos", Huidobro advierte a propósito del caso del plagio de Neruda a Tagore: "No he tenido ninguna intervención en la redacción de la revista *Pro*, aún más, recién aparecida escribí una carta a su director, mi amigo Eduardo Lira, en la cual protestaba por haber reproducido mi artículo sobre Joan Miró sin mi permiso." Esta declaración contradice los datos e informaciones existentes al respecto, los que, como hemos notado, señalan lo contrario. Volodia Teitelboim, por ejemplo, directamente vinculado con el caso del plagio, afirma que la revista sería dirigida por Huidobro. Así, luego se hizo público el caso del plagio y "con caracteres de denuncia, se publicó en la revista *Pro*, editada por Vicente Huidobro."(18) El escritor Braulio Arenas, en su prólogo a las *Obras Completas* de Huidobro, atribuye esta publicación a Huidobro, junto a otras revistas, entre las que se cuenta *Primero de Mayo*, que presentamos más adelante.(19) Por otra parte, el mismo Eduardo Anguita, al subrayar el influjo de Huidobro en las nuevas generaciones a su regreso a Chile en 1933, destaca su labor directriz como patrocinador y guía del arte nuevo en Chile; cuyas manifestaciones concretas fueron la publicación de órganos de difusión cultural y el auspicio de exposiciones de pintores jóvenes, etc. Anguita menciona a *Pro* como fuente que da testimonio de la influencia huidobriana en el contexto chileno de aquel entonces. (20) Hugo Verani, por su parte, considera de primera necesidad el estudio detenido de las revistas de vanguardia en Chile "y la serie de revistas de corta vida que publicó Huidobro de regreso a Chile en 1933: *Pro* (1934), *Vital* (dos números, 1934-1935), *Ombligo* (un número, 1934) y *Total* (dos números, uno de 1936 y el segundo de 1938)."(21) En cualquier caso *Pro* reproduce cuatro textos de Huidobro y es el autor con mayor participación en este número.

A la luz de estas afirmaciones, que suponen responsable a Huidobro de la publicación de *Pro*, nos parece de urgencia determinar dicha responsabilidad ahora desde un punto de vista intrínseco e inferir desde allí el grado y alcance de la participación de Huidobro en esta publicación.

La portada de *Pro* anota los nombres de los pintores y artistas plásticos que ya habían sido anunciados en *Vital* N° 1. Se trata del Grupo Septembrista y se presenta a la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile como institución organizadora de la exposición de arte a la que se invita en la portada. La revista reproduce en sus páginas material gráfico, pinturas, grabados, dibujos, pertenecientes a los expositores.(22)

La segunda página incluye un cuadro de Gabriela Rivadeneira y un poema de Júlio Sotomayor con el título "Sacramento de sangre". Otro texto está dedicado a los críticos de arte y de la forma ya acostumbrada se ironiza sus categorías de análisis en el juicio de la obra de arte. En esta ridiculización de los estereotipos de la crítica reconocemos estrategias discursivas que ya hemos constatado en las revistas anteriores dirigidas por Huidobro.

El último texto expone el contraste y la evolución entre dos momentos de la pintura y el arte contemporáneo de vanguardia: "Ayer: Picasso, Gris, Lipchitz. Hoy: Miró, Arp..." Esta frase programa a la vez el contenido de los textos que se leen en la revista y recortan el ámbito de intereses de sus editores.(23) El texto que sigue es un análisis de las obras del pintor Carlos Sotomayor hecho por Vicente Huidobro. La nota presentativa del pintor no es más que la afirmación de las propias teorías huidobrianas. El concepto enfatizado por el articulista es el de la creación, referida esta vez a la pintura. A juicio de Huidobro "ningún arte es abstracto, pues esas formas creadas por el artista existen en sí, son objetos de arte después que él las ha creado; por lo tanto son concretas aunque en su origen puedan venir de una abstracción." Como corolario de su argumentación, añade: "Este problema de la realidad o no realidad de las obras no imitativas es un problema absurdo y debe darse ya por terminado. Una obra de arte que es una creación del hombre es más obra de arte que aquella que es una imitación del hombre." Sostiene luego Huidobro que la luz de estos principios se puede ingresar con seguridad al campo del "arte actual".

En relación con Sotomayor, afirma que se trata de "un pintor constructivo" y así "lo primero que resalta en su pintura es la preocupación por la construcción, una preocupación seria, constante, que podría llegar hasta la tortura." En este punto, el autor propone el nombre de Juan Gris como ejemplarizador. Para terminar, dice Huidobro: "Este pintor rechaza las fantasías en nombre del absoluto que significan las formas plásticas y realiza con su pintura el Cielo de las Venganzas - ese sitio donde el espíritu crea su mundo especial y se venga de

haber sido esclavo tantos siglos." La citación a su propia poética, la autorremisión a las divisas creacionistas resultan aquí incuestionables.

El caso del Grupo Septembrista viene a reafirmar la idea de que esta corriente de pintura chilena es la concretización pictórica de la poética creacionista, hasta ese entonces sólo realizada en lírica en Chile. El lector de la época y los críticos como receptores asocian esta manifestación artística con los principios proclamados insistentemente por Huidobro. Así se habla de "pintura creacionista" y se entiende, que numerosas obras de estos pintores se realizaron teniendo en cuenta directamente (en tanto intertexto) la poesía de Huidobro.(24) Los dos números de *Pro* y el primer número de *Vital* autorizan esta afirmación.

En la primera página de *Pro* aparece un poema de Eduardo Anguita: "Prohibición de respirar", que corresponde al libro *Tránsito al fin*, que será recogido años después en *Eduardo Anguita Poesía entera.*(25) A su derecha se citan dos frases a modo de lemas: "La poesía impide el sueño", de Anguita y "Lo idéntico atrae a lo idéntico", firmado por G. Nicolai. Esta página de *Pro* incluye un texto breve de Juan Larrea, destacado representante de la nueva poesía española y tributario de las enseñanzas de Huidobro. El texto es el siguiente: "Aquel que se siente velludo y poblado de sí mismo, carne de animal y valor de intemperie, debe dar media vuelta hacia el silencio."(26) El texto es una exaltación de lo primitivo, lo instintivo como valor y una suerte de búsqueda de un estado total e intenso, coherente con algunas ideas que se expondrán más adelante en la serie de revistas que analizamos. Junto al texto de Larrea escribe Huidobro contra las viejas generaciones, y se pone del lado de los jóvenes, aceptando sus juicios a pesar de sus posibles equívocos. Rechaza la actitud de las generaciones pasadas, las que hablan "en nombre de sus desengaños, de sus fracasos, que ellos llaman experiencia, como si todos debiéramos fracasar en la vida y desengañarnos."

En la página siguiente se publica un poema de Hans Arp, que lleva por título "El aire es una raíz" y corresponde a una traducción firmada por G.R. A los textos acompañan dibujos del propio Arp.(27) La página cinco incluye un extenso poema de Huidobro, "Atmósfera sin retorno" del libro *El cuidadano del olvido* (1941), que en la versión de *Pro* acusa algunas variantes en relación con su versión definitiva en las *Obras Completas* (28). Este texto aparece acompañado de un cuadro de Jaime Dvor, titulado "Gouache", que corresponde al nombre de un cuadro de Miró fechado en 1931. A pie de página leemos una frase de Paul Dermee: "Crear una obra que viva fuera de sí, de su vida propia y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte." El sentido apologético del Creacionismo es otra vez aquí visible. Semiológicamente resultan evidentes las relaciones de citación mutua entre los textos que tienen como centro la poética huidobriana. El poema de Huidobro dialoga con la fotografía del cuadro de Dvor y con la cita de Dermee. De esta manera se aúnan en una misma serie la poética

(Huidobro-Dermee), la práctica escritural (Huidobro) y su concretización pictórica (Dvor).

Al margen de la página se saluda la inauguración de un local para la FECH, ya que "era necesario terminar radicalmente con el foco infecto del Consejo universitario". Aparte de la crítica a la autoridad universitaria se ironiza la presencia en la inauguración del escritor Augusto D'Halmar, sobre todo por su pertenencia a la "generación pasada". La ironía se hace extensiva a otros autores nacionales: "¿Qué hacía entre los jóvenes Augusto D'Halmar, o es que de pronto se piensa llevar a la FECH a Alone, Pinilla, Silva Castro, Edwards, Maluenda, etc.?" Como anotábamos antes, el carácter plural de la revista *Pro* manifiesta sentidos y relaciones semiológicas hasta el momento poco conocidas en Chile. El intento es totalizar en una visión diversas esferas del quehacer artístico proponiendo una relación de diálogo entre las diversas disciplinas del arte, muy en la línea del "arte nuevo", tal como se entendía a la fecha. Esta reunión de los códigos de la publicidad, de la música, de la pintura, de la arquitectura, etc., había sido ya insinuada en las revistas anteriores, sólo que ahora adquiere un carácter sistemático. Ejemplar resulta en este sentido el artículo "Aspecto musical", escrito por Eduardo Lira, ejecutor de la revista.

En esta reflexión, Lira se ocupa de la música de Arnold Schönberg (1874-1951) y destaca su rol en el marco de la música de vanguardia. Lo fundamental en Schönberg es que en él "los acordes pierden su estricta unión funcional". A su juicio, en la música contemporánea se evidencia "la abolición de toda estructura y forma preconcebida". Así, "la preocupación expresiva ha ido perdiendo sus adeptos". Lo expresivo en música clásica tradicional era "resultante inevitable de la armonía tonal". Es la música del Clasicismo, del Romanticismo y del Impresionismo, por ejemplo, el punto central es la atención de la expresividad siendo así entonces el lenguaje y el sentido "en sí idénticos. Forma, construcción diluida por el tema, sentimental, descriptivo".

A juicio de Lira, Stravinski no sería más que un "episodio", pues no ha roto con ese sistema expresivo. Tampoco lo habría hecho Schönberg. Según Lira, Edgard Varèse sería el representante de la música más actual, la que se define por su atonalismo: "El atonalismo es el anuncio de la buena nueva".

Otra característica de esta nueva música es la liberación de todo rasgo sentimental, de tal manera que en las piezas actuales "cada instrumento desarrolla su máxima capacidad de interés musical. Sonoridades alcanzadas con precisión y economía de elementos". Es justamente en este punto donde se apartaría la obra de Stravinski. Termina Lira destacando a Varèse, ya que "presenta su música, pura, cortante y total en su lenguaje."(29) Las siguientes dos páginas contienen pentagramas de una pieza musical compuesta según la preceptiva de la música

atonal, escrita por Eduardo Lira y están dedicados a Eduardo Anguita. La pieza se titula "Poema" y sólo consiste en notas musicales, sin texto, excepción hecha de tres nombres que designan los movimientos de la obra: "tranquilo", "liviano" y "más movido". Este experimento es claro ejemplo de este sincretismo semiológico, especialmente en la concepción de la partitura como poema, señalizada en el título.(30)

La página nueve contiene comentarios de Eduardo Anguita contra el "romanticismo fragante de un cadáver" de los músicos chilenos y de los pintores nacionales. Dentro de estos últimos critica a Juan Francisco González y Pablo Buchard y dirige sus ataques contra la *Antología de poetas españoles contemporáneos* editada por Nascimento y escrita por José María Souvirón.(31) También de Anguita son las frases "No uso lentes, pero cuando escribo un poema me los quito", "La poesía - como el caballo- se agacha cuando la monto", "Hágase la luz, y la poesía fue hecha". En esta misma serie de citas se lee la frase de Paul Eluard "No he encontrado nunca lo que escribo en lo que amo".

Otra vez encontramos un texto firmado por Huidobro, con el título "Juventud contra la vejentud". Su carácter destructivo para con las antiguas generaciones es despiadado y sin atenuantes. Citemos algunas partes: "Los viejos han envenenado el mundo, han corrompido la vida", "Los viejos significan todo aquello que los hombres nuevos abominan", "Los viejos significan la guerra", "Los viejos significan politiquería estúpida e inmunda", "Los viejos significan la Stravinsky, Iván Kreuger, Samuel Insub, Baburizar, La Cosach, Guggenheim (las cachimbas salitreras, la entrega de nuestras riquezas, etc.)". Enseguida, y con tono evidente de proclama y de llamado dice: "¡ Guerra a los viejos!, ¡Fuera los viejos!... La gran revolución contra los viejos..."

El último fragmento de la página se refiere a la exhibición del filme "El emperador Jones" por el cantante negro Paul Robeson. Se acusa la falta de recepción por parte del público y se apela a la juventud para que solicite una "función privada", en virtud de que esta película "no puede hacer derretir a este público de alfeñique".

Juan Larrea colabora con un segundo poema, esta vez con "Otoño IV El Obsequioso", del libro *Metal de voz*; salvo una leve variación, se trata del mismo poema.(32). En la página se presenta una reproducción de María Valencia, "Pintura" y una reflexión de Juan Gris: "Esta pintura es la otra pintura, lo que la poesía es a la prosa." Su ubicación en la página (al pie de ella y bajo el cuadro de Valencia) hace pensar en una "bajada" para el cuadro, a pesar, obviamente, de que el texto no ha sido escrito a propósito.(33) Se aprovecha entonces la idea expresada en el texto de Gris y se propone como referente un cuadro de María Valencia. Con ello, la pintura "nueva" de Chile aparece legitimada con el argumento de la autoridad.

En la serie de críticas que hemos venido reseñando, se debe incluir ahora la de Stendhal contra los viejos: "Un hombre viejo y sin gloria se siente demasiado feliz de poder hacer daño a un joven que ha hecho más que él." y otra sin firma contra Augusto D'Halmar: "En país de ciegos D'Halmar es rey".

Enseguida la revista se plantea contra los chilenos en París, quienes "no creen en los jóvenes de Chile". Finalmente se dice: "lástima que en París todavía existan criollos". El último texto va dirigido otra vez a los músicos y se les cataloga de "pajarillos cantores"; como contrapunto se agrega: "detestamos el canto de los pájaros".

El artículo más extenso de este primer número de *Pro* es una reflexión contra la pintura contemporánea por Jean Helion. Se hace un balance de los aportes desde Cézanne hasta Gris, Braque, Picasso, Mondrian, etc. La historia de la pintura y del arte en general, estaría signada por un momento de apertura y de quiebre, por un movimiento oscilante entre la recuperación del pasado (a través de la repetición o reconsideración de modelos) y el rechazo de dicho pasado con la consiguiente postulación de una actitud inaugural. El autor niega el valor de la naturaleza y destaca la capacidad de elección de los materiales que ésta ofrece y su concreción en el cuadro. En su negación del carácter descriptivo en el arte, Helion se encuentra con las ideas huidobrianas, que presentaba a Carlos Sotomayor, y con Eduardo Lira, quien hacía el balance de la música de vanguardia.

Al costado izquierdo de una de estas páginas se anuncia la *Antología de la poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, texto reiteradamente publicitado, como hemos visto.

El tercer poema de Juan Larrea es "El mar en persona", que corresponde también a su libro *Metal de voz*, con el cual hay leves modificaciones.(34) Al margen de la página, y escrito verticalmente, está presente un texto contra los críticos: "El cinematógrafo es el arte de hoy. La censura cinematográfica tiene criterio de anteayer", o bien "¿Quién es aquel muerto que está sobre la estética gritando Belleza? Es un crítico de arte". El crítico explícitamente aludido es esta vez Omer Emeth, el cual es descalificado por su incompetencia en relación con la literatura francesa contemporánea.

A pie de página se anuncia para la segunda quincena de octubre la exposición del pintor Luis Herrera, quien sería "uno de los pocos pintores que se libran del amaneramiento pestífero de los 'falsos modernistas'". (El apelativo "modernista" vale aquí tanto como "moderno" o "nuevo").

Un texto que resulta revelador es el de Gerardo Diego, representante del Creacionismo de España. Su texto se titula "9 definiciones para la poesía. 1 para cada musa". Destaquemos algunos puntos: "La poesía es la creación por la palabra mediante la oración, la efusión amorosa, la libre invención imaginativa o el pensamiento metafísico", "La poesía hace el relámpago y el poeta se queda con

el trueno atónito en las manos, su sonoro poema deslumbrado", "Creer lo que no vimos, dicen que es la Fe. Crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía". Hemos destacado con intención aquellos pasajes en los que podemos seguir la línea argumentativa de Huidobro, que, como hemos venido mostrando, define la dirección y el sentido de toda la revista.

Enseguida hay una traducción firmada por A. de un texto de Paul Eluard "Poema", que en realidad corresponde al poema "Giorgo de Chirico" en el original francés, publicado en *Mourir de ne pas mourir*, de 1924, libro de poemas dedicado a André Breton.(35) En su extremo derecho hay una fotografía de un cuadro de Waldo Parraguez ("escultura"). Aún se añaden dos frases, una de Max Jacob aludiendo a la independencia de la obra de arte, a una autonomía respecto de la realidad; y una frase de André Malraux: "Un hombre es la suma de sus actos, de lo que ha hecho, de lo que puede hacer".

Finalmente, en la última página de este primer número de *Pro* se presenta el Catálogo de cuadros que se expondrán desde el 12 al 29 de septiembre en el local de la FECH. Al pie del catálogo se ironiza en torno a las consecuencias que tendría para el visitante de la exposición y se recomiendan algunas medicinas que, por aquel entonces, resultaban suficientemente difundidas para el lector. El efecto es otra vez el de la trivialización a través de la puesta en ridículo.

El mes de noviembre de 1934 se publicó el número dos de *Pro* con el mismo grupo de ejecutores (Jaime Dvor y Eduardo Lira) e impreso en formato idéntico. Las características internas de esta segunda publicación no difieren en lo fundamental de las del primer número. Se presentan fotografías de obras plásticas de autores nacionales y extranjeros, y los colaboradores son prácticamente los mismos, salvo algunas excepciones.

Este segundo número lleva por subtítulo "Revista de Arte", que en el N°.1 no aparecía y en su portada se utiliza el ya conocido recurso de hacer mención a avisos publicitarios de la época: "Aliviol le quitará el dolor de cabeza". Ya en la última página del ejemplar enterior se hacía notar este slogan publicitario como apelación al lector, quien no estando preparado para acoger estas nuevas tendencias o manifestaciones artísticas, podría padecer transtornos, objetivo principal de la avanzada vanguardista (efecto de schock). Es legítimo pensar que este slogan repetido dialoga con el presupuesto: la nueva poesía puede producir alteraciones en el lector-espectador. El esquema de autocitación que, como hemos observado, funciona en todas las revistas hasta ahora analizadas, se ratifica una vez más.

El poeta español Vicente Aleixandre colabora con un poema "Verdad siempre", de su libro *Espadas como labios* (1930-1931).(36) Junto con este texto se publica un poema de Volodia Teitelboim, quien no había participado en el primer número. Se trata de "Introducción a la muerte", el cual se publicará luego en la *Antología de poesía chilena nueva*, de 1935, con algunas modificacio-

nes.(37) Los textos aparecen acompañados por una reproducción de Joan Miró, de 1934, con el título"Pintura". Miró es el artista homenajeado en este segundo ejemplar de *Pro*. Así, en la página dos, se publica una nota de Huidobro en la que exalta la figura del pintor. El texto lleva por título el nombre del pintor y tiene características singulares en el sentido de que resultan reconocibles en la escritura de Huidobro. El artículo comienza con una autocita: "Hace algunos años escribí esta frase: El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad". El autor acoge su propia frase y la aplica al arte de Miró. Para Huidobro, el pintor catalán "significa la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios". El mismo criterio en el juicio de valor "economía de medios" lo encontrábamos en la reseña sobre música nueva, de Eduardo Lira, en el número uno, refiriéndose a Schönberg y Varèse.

Las divisas creacionistas se hacen presente: "he aquí lo que importa: que la varilla del mago esté en las manos del creador."

En la serie de autorremisiones, leemos: "Tengo el orgullo de haber sido acaso el primero que habló de él en parís, cuando recién llegaba de España." A modo de prueba, cita Huidobro una carta de Miró dirigida al poeta: "Usted fue uno de los primeros que habló de mí en París. Tal vez un día esto tendrá un valor histórico y documental muy grande." La estrategia discursiva de Huidobro y el modo singular de su argumentación se hace ya sistemática.

Luego de este paréntesis, Huidobro insiste en torno a su poética: "Que los astrónomos oigan de repente la música de una estrella nueva, que el sol no gire alrededor de la tierra, sino la tierra alrededor del sol." Termina su artículo Huidobro, declarando: "He aquí al hombre más allá de sus límites, abriendo nuevos límites. He aquí al hombre en medio del universo creando un universo."

En esta ocasión se publica nuevamente un poema del poeta surrealista Paul Eluard, esta vez se trata de un texto dedicado a Joan Miró, con título homónimo. El poema pertenece al libro *Capitale de la Doleur*.(38) Algunas inclusiones de textos escritos por autores surrealistas resultan curiosas por la discrepancia de principios que Huidobro tenía en relación con los ismos, a los cuales en verdad nunca otorgó mayor valor, ya que en el Creacionismo se mantiene una fidelidad a la autonomía del arte y en oposición a él, el Surrealismo, entre los ismos, adquiere una forma sui generis que es incompatible con el credo huidobriano. Creemos que en este caso las razones de contenido primaron sobre las tendencias mismas. Por ello, podemos leer enseguida y a pie de página la frase de Tristan Tzara: "La ausencia de sistema es todavía un sistema, pero el más simpático."

A pesar de las divergencias de posiciones, Huidobro reconoce el valor de Eluard y Tzara, en el marco de la vanguardia europea, sin considerar las relaciones

de pertenencia de dichos autores a corrientes determinadas. En una conversación con Juan Emar, publicada en *La Nación*, el 29 de abril de 1925, Huidobro dice: "Los principales valores poéticos de Europa son, en Francia, Tristan Tzara y Paul Eluard, Arp en Alemania, nadie en Italia ni en Inglaterra y en lengua castellana sólo Juan Larrea y Gerardo Diego."(39)

Juan Larrea publica un texto con el título "Presupuesto vital" que ocupa tres páginas del total de la revista. El trabajo de Larrea, a ratos hermético, apunta a destacar la superación de la dicotomía inteligencia-pasión. Por lo que llama "la energía cósmica" en el hombre "coexisten con el animal, la matemática, la religión, el arte." Contra la premisa surrealista de la escritura automática, Larrea defiende el carácter voluntario del acto de producción artística. Sin embargo, el sujeto dotado de capacidades puede no lograr producir convincentemente, y es así donde "todo aquel que no se sienta velludo y poblado de sí mismo, carne de animal y valor de intemperie, debe dar media vuelta hacia el silencio."(40) Aboga el autor por la búsqueda de claridad: "el que quiera y ame-odie ... y generosamente se inmole a la atracción y repulsión que entre sí experimentan inteligencia y sensibilidad, con cerebro limpio pienso que hoy día tiene que asirse al espíritu científico para llegar a un imprescindible conocimiento." Luego afirma que "sin claridad no existe el artista." Define el proceso de la historia del arte como el juego oscilante entre inteligencia y sensibilidad y sostiene que ambas facultades "se ayudan y entreagigantan, a expensas una de otra se disminuyen."

Avanzado el texto leemos: "No existe la perfección como no existe la verdad ni la belleza y ésta menos que para nadie para el artista. No existen obras bellas ni eternas, sino humildemente obras que en su tiempo emocionan, unas a un puñado de hombres, otras a otro." Finalmente agrega Larrea: "Somos un fenómeno pasajero; orbitémonos simplemente en un personal camino de ambición que atraviese el todo. Para nosotros, sólo nuestro tiempo existe." A pesar del carácter relativo que el autor pretende darle a su discurso, se deja ver de todos modos el tono totalizador y eminente que tiene su posición, en la forma de un discurso "fundamental".

Al texto de Larrea le sigue un poema de Rosamel del Valle titulado "Hombre e imagen" y a pie de página algunas reflexiones de Eluard: "La vida del espíritu es el derrumbamiento de la realidad que sólo puede existir para sí misma". "El hombre fue un mono artista. Todavía hay algunos que insisten en serlo." El texto juega con el nombre "mono", que entendemos aquí como adjetivado por "artista", esto es, se subraya el carácter "adicional" y no sustancial del ser "artista", también, claro, su sentido de "uno" (no plural).

En la página siete se incluye el poema de Julio Sotomayor "Dios es dos" y "Tránsito al fin", de Eduardo Anguita, poema que será incluido en la *Antología*, editada por el propio autor y por Volodia Teitelboim (41). La página contiene un

dibujo del pintor uruguayo Joaquín Torres García, producido recién en octubre de 1934. Llama la atención que la revista no sólo reproduzca el dibujo en cuestión, sino que también y al pie de éste, se lea la dedicatoria que el artista envía a Huidobro: "Al amigo Huidobro, con la grande admiración de siempre." El procedimiento, como se hizo notar, no es nuevo y la figura apelada sigue siendo Huidobro. El juego de autorreferencias puede verse aquí en la bienvenida que Huidobro había dado al pintor en *Vital* N° 2, donde se lee: "Torres García es uno de esos hombres que son el honor de todo un continente. Esperamos que su tierra uruguaya le reciba con el amor y la comprensión que el gran artista merece."

Las dos páginas siguientes contienen dos cuadros de Jaime Dvor: "Gouache 1934" y "Metal" de 1933, y una nota de Eduardo Lira dedicada al pintor. El estilo discursivo de Lira es análogo a los estilos de los textos hasta ahora examinados y hace sistema con las propuestas teóricas que se han venido formulando en cada caso. Lira habla de "pasión humana" en la pintura de Dvor, de su "vitalidad" en su "posición de creador". Dvor, en su opinión, se caracteriza por su "potencia de espíritu libre" y por romper con todas las imposiciones, "con toda esclavitud" (este último, concepto predilecto de Huidobro). El arte de Dvor es "concepción pura" y en la línea de las divisas creacionistas "ni comentarios ni evocación. Materia creada, vivificada por el hombre. Trabajo de constructores. Concepción de poeta." Luego añade Lira una apreciación: "Lo que más interesa en su arte es el vigor que concretiza lo abstracto. Es por eso que el clima que se desprende de su obra confirma su fervor de vitalizar la luz."

Otro poema de Tristan Tzara aparece enseguida: "Aproximación", sin mención de traductor. El texto está incluido en la sección "L'arbre des voyageurs" de sus *Obras Completas*.(42)

En un extremo de la misma página se critica al público chileno por no acoger las obras de los artistas nacionales, mientras que "en Argentina, Brasil y Uruguay los amigos del arte protegen a los artistas." Por último, se anuncia la película "El emperador Jones", cuya exhibición habría sido propuesta en *Pro*, N°1.

En las siguientes páginas leemos un extenso artículo del pintor Joaquín Torres García, arriba citado, bajo el título "Los seudo valores en el arte moderno" y consiste en un estudio sobre el sentido y la jerarquía de las obras de arte. A su juicio, existe incapacidad de la crítica de arte para valorar en su justa medida las producciones del arte moderno, ello en desmedro de la tarea de orientación, difusión y de selección que dicha actividad conlleva. Según Torres García, es el público el que permanece al margen de dichas obras por la falta de crítica adecuada y comprensiva. Distingue el autor lo que denomina "la calidad" de una obra como criterio de valor en el marco de las nuevas tendencias. Su preocupación principal es el receptor latinoamericano, el que "por tener que asistir de lejos a todo ese movimiento moderno, deben ser puestos en guardia". El valor de las

obras resulta desconocido para el común de las gentes "por ser el más difícil de captar." Luego insiste el columnista en la necesidad de participar de los centros de cultura para lograr entender el sentido de las nuevas tendencias, "hay que haber vivido en un ambiente como el de París, por ejemplo, para ver como esas cosas están delineadas y como se rechaza lo que pretende igualarse con lo que tiene valor real." Este es otro punto central en la argumentación del pintor, a saber, el intento de algunos autores y críticos de querer otorgar valor de arte a producciones que no la tienen, lo que él llama "la familia parasitaria", que sólo adquiere carácter de extravagante cuando quiere situarse al lado de las grandes obras. Luego, dice: "Así ha nacido una pintura que necesariamente tenía que desconcertar al público, y no menos a esos críticos a quienes nos hemos referido y que, sin la fina percepción necesaria, han pretendido guiarle." En su opinión, el error más grave de la crítica radica en separar los aspectos de forma y fondo en la obra, estableciendo así "una dualidad que no debe existir. En efecto, una obra de arte jamás describe nada: es, en su aspecto, unidad".

Esta crítica inadecuada en arte tiene una función nociva en la orientación del público, todo lo cual "provoca el descrédito, la confusión, la desorientación del público y, lo que es peor, indecisión y paralización, con el siguiente retraso en la evolución normal."

En el extremo inferior de la página se reproduce la fotografía de una escultura de Hans Arp, "Paolo et Francesca" y a su derecha se critica el comportamiento de los jurados en las exposiciones nacionales: "En todas partes del mundo, el jurado de una exposición son gentes del oficio, pintores, escultores, críticos de arte ... En Chile por el contrario, son decanos, rectores, martilleros." Se hace mención allí del Concurso M. Martínez que había sido convocado en fecha próxima a la aparición de este segundo número de *Pro*. En esta ocasión, los artistas retiraron sus obras como forma de protesta por los criterios evaluativos y la constitución del jurado, provocando el fracaso del evento.

El único texto del Conde de Lautréamont que aparece en la serie de revistas, ocupa toda la página siguiente. Se trata de cuatro fragmentos del Canto IV de Maldoror, con traducción de Eduardo Anguita.(43) Al margen de este texto Huidobro escribe: "Debemos hacer esos poemas que irritan a los mediocres porque les hace palpar las distancias." El próximo texto trata el problema del nacionalismo, tema que será otra vez materia de reflexión en *Total*, de 1936. La colaboración consiste en un texto del músico Varèse, y una nota del arquitecto Le Corbusier.

En la perspectiva de Varèse el nacionalismo artístico no debe existir, pues no es más que "una prueba de impotencia la explotación del folklore por los músicos." Alude al elitismo artístico y así, "no es con el folklore que se hace arte nacional; es con los hombres de genios de la raza." A favor de su posición

argumenta con los casos de Palestrina, Bach, Beethoven y otros, los que "jamás han especulado con el folklore y sin embargo han hecho arte nacional." En su opinión, quienes manipulan el arte polular intentan sólo halagar a un público, el "gusto más subalterno, desde luego."

No otra será la opinión de Le Corbusier: "pero los folklores son usurpados por los perezosos y los estériles, para llenar el aire de ruido ensordecedor de cigarras, para cantar falsamente con el canto y la poesía de los otros." El arquitecto, termina; "¿qué vienen a hacer a nuestra vida estas resurrecciones?, ¿qué de la lengua d'oc, del traje bretón o tirolés, del kimono o del manto de Duncan, de la vajilla de Lunéville?"

Como se verá en su momento, Huidobro argüirá de manera semejante, en contra del nacionalismo y a favor de un arte elevado y culto para el pueblo, salvando así "la mediocridad" de las obras populares en favor de un "arte superior".

El mismo Huidobro escribe "Frente a frente", poema de 1924 de su obra *Para ver y palpar*. El poema está inscrito en la sección "Hasta luego." (44) Otro cuadro de María Valencia con el título "Dibujo" se incluye en esta edición.

La última página de este también último número de *Pro* contiene un poema de Rosamel del Valle "Tu voz ha perdido las llaves" y dos frases: una de Lira. "Sobre lo desconocido lo inerte espera a un hombre" y de Huidobro una afirmación ya reconocible,"El poeta no imitará más a la naturaleza, porque él no se otorga el derecho de plagiar a Dios."

El hecho más destacable de la revista, y, no sin intención, publicado en esta última página, es la reproducción del "Poema 30" de Tagore y el "Poema 16" de Neruda.(45) Recuérdese que este hecho provocará el debate en torno al plagio que se desarrolla ampliamente en el número dos de *Vital*. No es casual que la presentación de ambos poemas se haga en este lugar de la revista, así se abre el caso y se deja abierta la posibilidad de su desarrollo. En lo concreto, se trata del mismo responsable de ambas publicaciones, pues *Vital* repite en su portada esta última página, produciendo el efecto de unidad basada en la continuidad de ambas publicaciones.

Las características de *Pro*, su línea teórica y sus bases programáticas, permiten asegurar que la revista, si bien no era dirigida explícitamente por Huidobro, a juzgar por la información que se lee en los ejemplares, giraba en torno a la figura del poeta de manera indudable. Todo ello hace también posible sostener que las fuentes de información que le adjudican la revista son fidedignas, pues se trata de los escritores y artistas que formaban el grupo o círculo que seguía abierta y públicamente las enseñanzas del poeta.

Con ambas revistas y con las anteriores (*Vital, Ombligo*) se termina la serie de publicaciones dirigidas por Huidobro, hasta el verano de 1936, en que aparece una nueva revista titulada *Total*, cuyo segundo número se edita en 1938. A primera vista y por el formato, se puede inferir una intención diferente en el editor, o por lo menos evolucionada en relación con las revistas previas. *Total* supera ampliamente el número de páginas de aquéllas, consta de 34 páginas.

En la portada se lee "Contribución a una nueva cultura", como subtítulo y luego "Poesía Arte" y aparecen los nombres de los escritores responsables. Encabeza la lista Vicente Huidobro y le siguen Julio Molina, Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Eduardo Molina, Volodia Teitelbiom, Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas y Adrián Jiménez. A excepción de Teitelboim, Seguel y del Valle, todos los autores colaboran por primera vez en esta revista, el resto es identificable para el lector que las ha seguido.

La segunda página lleva el nombre de su director y la dirección postal para efectos de correspondencia, elemento nuevo en este tipo de publicaciones. Luego se presenta el que será tema central de este número: España. La revista no contiene material gráfico, sino exclusivamente literario.

Un primer texto se titula "Total" y lo firma Huidobro y tiene la estructura discursiva de un manifiesto. El texto fue escrito en Madrid, el mes de enero de 1931 y aparece ahora con una nota del autor explicando que había sido pensado para una publicación que no se concretó. Luego fue publicado en París, en julio de 1932, en *Vertigral*, traducido por su autor al francés.(46) Con posterioridad aparece en *La Nación* de Buenos Aires, en 1933. El autor agrega, a propósito de los datos entregados : "Hacemos estas declaraciones porque la idea del hombre total, de la cultura total, se ha abierto camino en el mundo en estos últimos años, sobre todo a partir del Congreso Pro Defensa de la Cultura celebrado en París en 1935." Huidobro sostiene que reivindica esta idea, no con afán de originalidad, sino porque en aquel entonces parecían sus ideas inadmisibles: "entonces fuimos objeto de incomprensiones y aun de sonrisas escépticas." El texto es un llamado a la búsqueda de la totalidad, de la unidad y es una apelación a los poetas a adoptar una posición comprometida, consecuente e íntegra con el mundo y las circunstancias concretas. El texto es también la negación del poeta solipsista: "El mundo está harto de vuestras voces de canario monocorde. Tenéis lengua de príncipes y es preciso tener lengua de hombre." Más adelante, Huidobro declara: "El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino y más refinada que vuestros confites. Habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador." Luego se anotan consideraciones sobre el compromiso político y el surgimiento de una "nueva civilización", de "un mundo de hombres y no de clases." Así, la voz del poeta debería pertenecer "a la humanidad y no a cierto

lan". Como llamado directo al lector, se lee la consigna: "tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano." Por último, Huidobro aboga por la necesidad de "un hombre sin miedo. Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo".

Le sigue a esta presentación de *Total* otro texto manifiesto con el título "Nuestra barricada", también de Huidobro.(47) En lo fundamental, es una ampliación de las ideas ya contenidas en el texto anterior, subrayando esta vez el sentido de la revolución social, el compromiso político y el rechazo a la "sociedad agónica", al fascismo, a la guerra, a las religiones. En una parte del artículo se dice: "Proclamamos la revolución social como único medio de alcanzar la realización del hombre con todos sus valores positivos, despiertos y en acción" y en el mismo tono: "Proclamamos la dialéctica marxista como el arma más perfecta que conocemos hasta hoy para el desarrollo de la lucha social y el triunfo del hombre en su lucha contra el capitalista." En adelante sigue la línea del llamado a los poetas a tomar partido comprometiéndose en este proyecto de transformación de la sociedad. Bajo las condiciones históricas como las del presente, afirma Huidobro, en las que "los problemas se presentan de un modo apremiante, tan vital (...) el poeta se verá obligado a abandonar sus tareas y preocupaciones de orden puramente estético, sus experiencias en el desarrollo de su oficio y tendrá que salir de su propio campo para sumar sus energías, para prestar ayuda a los hermanos que trabajan por la revolución en otra barricada."

Huidobro no considera necesario un arte rebajado para el proletariado, más aún, niega que exista un arte proletario en sí. No obstante, al afirmar esto, reconoce hablar "en singular, porque no estoy seguro de que todos mis amigos participen de esta opinión."(48) Siguiendo la reflexión de Huidobro, se distingue un arte "auténtico", "eficiente", y un arte "deficiente", "sin vida". De esta manera, reclama para el proletariado el "arte superior y abandonamos el otro a la burguesía." En su reflexión, la obra mediocre no responde a las exigencias de las masas y en este punto el autor es persistente en el sentido de que el arte no debe perder su carácter superior y su grandeza. Citemos otro texto: "En estos momentos de descomposición, de aceptación conformista de falsos valores, el arte y la poesía marcan un reducto revolucionario en sí, contienen un principio agresivo y subversivo de la mayor importancia contra el mundo burgués agonizante y una base preciosa para la formación de una nueva cultura general." Enseguida, Huidobro cita su propia teoría creacionista, la que trae a colación a propósito del nuevo programa: "Desde los primeros años del Creacionismo, hace ya más de veinte años, personalmente yo sostuve que lo esencial del poeta es crear y no repetir, el acto de creación y no de imitación." Luego se destaca la figura del poeta como el "encargado de conquistar el universo por medio de la palabra." Al final, Huidobro sintetiza las ideas de su programa: "Trabajamos por una armonía humana total, en donde todos los seres colaboren unos con otros, en donde hayan

terminado las discordias y los hombres, reconociéndose a sí mismos, reconociendo sus valores propios, sean una unidad en medio de la diversidad."(49)

Este manifiesto es decisivo, por cuanto dirige la orientación que tiene la revista, claramente en la forma de una proclama revolucionaria y con un fuerte sentido apelativo, especialmente remitido a los escritores e intelectuales. Este esquema de la revista es consecuente con la ausencia de alusiones polémicas o de cita de nombres propios. Este manifiesto y sus frases finales relativizan el proyecto de las revistas anteriores y significa la evolución hacia una propuesta más madura y conciliatoria, a la vez que más concreta en sentido político.

En las páginas 14 y 15 aparecen dos poemas de Julio Molina, "Límite" y "Poema". Las páginas siguientes acogen textos de Rosamel del Valle "Cuerpo central"; "Hacia el horizonte rojo", de Gerardo Seguel; y "Cabellera de paso", de Eduardo Molina. Con el mismo título de "Cuerpo central" se había publicado en 1935 en la *Antología de la poesía chilena nueva* otro poema de del Valle, que consta de seis estrofas y no corresponde al editado aquí.(50) A esta página, como a cada página de la revista, le sigue un texto de homenaje a España y una crítica al fascismo y a la Guerra Civil.

Otro texto publicado es un poema de Volodia Teitelboim "Fundación de la vida", al cual le sigue el anuncio del libro de poemas *Cantoral*, de Winétt de Rokha. Se dice del libro que es: "un bello libro en el cual la autora ha recopilado sus poemas desde 1925 hasta 1936. En esta obra puede verse la evolución lógica de un alto espíritu y la firmeza de una noble personalidad madurada a través de las grandes visiones de su tiempo."(51)

Enrique Gómez Correa firma un texto en prosa con el título "Declaración", muy en la línea de la serie de textos que caracterizarán luego los discursos surrealistas de la Mandrágora en 1938. También le pertenece el poema "1000103". Bajo este texto se reproduce la máxima "las ideas se combaten con ideas ... cuando se tiene ideas. Cuando no se tiene ideas, se combaten con el palo y la prisión." Aquí se hace evidente el proyecto de desacato y subversión en el deseo de su efectividad práctica por parte de la revista.

El fundador de la Mandrágora, Braulio Arenas, escribe el poema "Parabienes" y Adrián Jiménez publica "Frente". En textos impresos verticalmente la revista solidariza con la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura, fundada en España. El último texto pertenece a Huidobro y está titulado "Tiempo de alba y vuelo." El poema pertenece al libro *El ciudadano del olvido*, que se publicará en 1941.(52) Luego, en su penúltima página se escribe "No pasarán" y se reproduce la frase en la mitad de la página en distintos tamaños de letras y con diferente tipo de impresión en escala ascendente.

La contraportada anuncia dos libros editados por Editorial Panorama: *Madre España*. Homenaje de los poetas chilenos y *Horizonte despierto*, de Gerardo

Seguel, "uno de los maestros de la poesía revolucionaria en nuestra lengua." Al mismo tiempo se incluye la lista de los poetas colaboradores del libro dedicado a España, ellos son: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Prendes Saldías, Gerardo Seguel, Volodia Teitelboim, Winétt de Rokha, Julio Barrenechea, Eduardo Molina, Braulio Arenas, Julio Molina, Hernán Cañas, Enrique Gómez Correa, Pablo Neruda, Robinson Gaete y Eduardo Anguita. Todos los autores de la lista ya son conocidos por el lector de la serie que analizamos. A excepción de Adrián Jiménez, todos los colaboradores de este número de *Total* escriben en el libro dedicado a España.

Finalmente, en la contraportada se alude a la aparición de una nueva revista, *Principios* (53), con el subtítulo "Revista de la cultura actual." A pie de página aparece el rótulo de la imprenta "Vanguardia", con dirección en Santiago de Chile.(54) La última publicación de esta serie de revistas es *Primero de Mayo*, de 1936. La revista es, entre todas, la de menos difusión y probablemente la menos conocida. Para Braulio Arenas, es Vicente Huidobro su director y a pesar de que no existen suficientes informaciones al respecto, suponemos que este dato es fidedigno. En cualquier caso, Huidobro colabora activamente en la revista y su texto "Primero de mayo" abre la publicación y presenta con sentido de programa las posiciones que guían al grupo que en ella colabora. Su formato muestra claras diferencias con las publicaciones anteriores. La revista presenta en su portada el texto de Huidobro y no contiene material gráfico; como subtítulo se lee "Aporte de los escritores revolucionarios a sus camaradas del proletariado." La revista tiene una clara orientación política y todos los textos sin excepción apuntan a subrayar la tesis de la revolución y del compromiso político del intelectual, tesis que ya se habían hecho públicas en *Total* N° 1, como hemos visto. La intención denotada en el subtítulo se realiza en el ejercicio de la escritura, ya que la proclama y los textos apologéticos de la revolución se concretan en poesía y en textos literarios, en general.

El artículo de Huidobro describe la historia del primero de mayo y su significado para el proletariado del mundo. El texto hace un recuento histórico de la evolución de las organizaciones sindicales en relación con los derechos laborales y sitúa el inicio de este proceso revolucionario en EE.UU., en el año 1884, a propósito del Cuarto Congreso de Sindicatos y Uniones Obreras. El último punto de este panorama histórico es el Congreso en Defensa de la Cultura, celebrado en París, en junio de 1935, donde se plantearon las posiciones concretas de los intelectuales del mundo en contra del fascismo, de la guerra y en favor de la revolución proletaria.

Huidobro aboga por la formación del FrentePopular en toda Latinoamérica, y celebra el triunfo de dicho partido en elecciones senatoriales en provincias chilenas. Más adelante, dice Huidobro: "Los escritores revolucionarios debemos formar la vanguardia de la ideología nueva." El texto termina con el siguiente

llamado: "Adelante, bajo la bandera proletaria que es la aurora del mundo nuevo y la Internacional, que es el canto mismo de la aurora."

Enseguida encontramos tres poemas que completan la página. Se incluye el poema "Respuesta del camarada Dideleiev", de Luis Aragón, traducido del francés sin anotación de traductor. El poema se encuentra en el libro *Hourra L' oural*, en la sección "Magnitogorsk."(55) También se lee el poema "La U.R.S.S." de Marcos Vega, que es un poema altamente denotativo en cuanto a sus simpatías con la Unión Soviética y su estructura desde el punto de vista literario resulta bastante unívoca. El otro texto es "Lenin" y pertenece a Winétt de Rokha.

Otro texto reproducido en la revista es "Monumento a los proletarios emancipados y sus mujeres", del libro *Jesucristo*, de Pablo de Rokha. Este artículo opone la visión pasada de los poetas en busca de lo enigmático, de los mitos, de la belleza; a la nueva posición vital del arte. Así, en ese pasado de la concepción del arte como enigma, "la belleza fue la disculpa de la cobardía interior." Luego agrega de Rokha: "Y he ahí porqué la oreja metafísica, creciendo con crecimiento redondo, nos extenuó como un vino terrible: el ladrido de LA ETERNIDAD HUMANA. Por tanto, rodamos a la nada, vacíos y espantosamente espantados del espanto, pre-asesinados por las tenebrosas tinieblas." Finalmente propone de Rokha la figura paradigmática de Jesucristo, "último Dios enigmático", quien "entrega un universo de llamaradas, vértice y límite de la mentira subjetiva, razón de existir y sufrir y morir en las tinieblas, heroicamente."

Junto con estas reflexiones de de Rokha se publica un poema de Gerardo Seguel, "Camarada José Bascuñán" y un texto sin firma con el título "Los intelectuales chinos no retroceden ante la muerte." En esta oportunidad se informa de la muerte y persecución de escritores e intelectuales chinos desde 1931 y se entrega una breve relación de los procesos y ajusticiamientos a raíz de la resistencia de dichos intelectuales al sistema.

Con las palabras "Celebremos los funerales de Dios y del destino ultraterrestre. Para siempre comprendamos esta sencilla verdad: El hombre es dueño de sí mismo", Volodia Teitelboim introduce su reflexión titulada "Al encuentro del hombre", que intenta conciliar al sujeto individual con el mundo, con la realidad. En este texto, escrito en un estilo literario marcado y con una clara intención apelativa, Teitelboim ensaya explicar el estado actual de la sociedad y de la naturaleza humana en el sentido de la relación materia-espíritu, sujeto y medio. El examen arguye extensamente contra los sistemas restrictivos y limitantes del hombre, los que amenazan el estado de los individuos. En una parte, dice el autor: "Obreros, campesinos, intelectuales, la revolución es la gran escoba de esta cárcel perfumada a cadaverina y gas asfixiante." Contra dichos sistemas coercitivos propone el autor la revolución y termina su nota apelando al lector:

"Hagamos que el mundo torne a sostén y espacio benéfico. Todo ello será obra de la revolución, magia real del comunismo". Luego proclama el poeta el advenimiento de un estado superior, el "reino de la fraternidad", que constituiría el sueño de las comunidades. Así, "hay signos evidentes que nos anuncian como los últimos soñadores. Ultimos soñadores porque mañana el sueño será la verdad. Y mundo y hombre habrán pactado la alianza."

Dos poemas se encuentran en esta página. El poema "Abajo la guerra imperialista", de Rafael Alberti y una cita de Lenin que subraya el compromiso que debe tener todo partido revolucionario en el sentido de "guardar la fidelidad a sus principios, a su clase, a su fin revolucionario, a la preparación de la revolución y a la educación de las masas que hay que guiar hacia la victoria." El texto lleva como título "Razón política".

En la siguiente página de *Primero de Mayo* encontramos un poema de Blanca Luz Brum, poetiza uruguaya radicada en aquel tiempo en Chile. Su poema se titula "¡Lonquimay!" y concilia algunos elementos de la cultura araucana con los postulados marxistas. El poema remite a los fundamentos de la revolución, a ese sustrato indígena y proclama la lucha por el cambio.

A continuación se cita un breve texto de la revista argentina *Nueva revista* donde se publica la nota "Hitler y el arte moderno". La nota ridiculiza las tentativas de Hitler de reprimir todo signo de arte progresista y crítico. Se hace mención de la Escuela de Arte moderno construida y organizada por Gropius, que fue disuelta por orden de Hitler, quien habría declarado, según la revista, que el arte moderno "es un arte de locos." El texto repudia el acto de censura contra el crítico, atento a la difusión de la música moderna.

Otro texto aparecido en esta página está firmado por "S.A." y se llama "Nuestro camino". En esta nota, el autor llama la atención en torno a la creciente reacción de los sistemas de gobierno, tanto en el plano de la vida pública, como en el campo de la cultura. El autor hace un recuento de las medidas gubernamentales en contra de los intelectuales de izquierda. De este modo, se recuerda que el profesor Lipchutz es despedido de la Universidad de Concepción por sus tendencias marxistas; el profesor austríaco Federico Glaubauff es expulsado del país; el poeta Gerardo Seguel es encarcelado; los escritores Ricardo Latcham y Pablo de Rokha son relegados durante el Estado de Sitio. Finalmente se cita el caso de Huidobro, quien fue asaltado por un grupo de derecha. Luego se señala la amenaza que experimenta la cultura y leemos: "poetas, pintores, músicos, escultores, periodistas, maestros y cuantos realizan el grandioso trabajo del espíritu, en esta batalla histórica, no hay sitios neutrales." El autor toma posición en esta dicotomía compromiso no compromiso: "Nosotros los escritores y artistas revolucionarios, escogimos ya nuestro sitio tras las banderas heroicas del proletariado." El último fragmento de esta nota, reza: "Queremos forjar la unidad de

todos los verdaderos intelectuales para la lucha contra la agresión, para liberar la cultura del vejamen y la explotación; para la edificación cultural del porvenir."

En esta misma dirección de estudios sobre el sentido práctico del arte se encuentra la nota de Anguita "El trabajo, el arte..." que en lo fundamental se inscribe en el mismo proyecto de la revista de vincular compromiso político y labor artística. Anguita niega el carácter individual del arte, en cuanto satisfacción de un sujeto productor sin realización en sujeto receptor. Define el sentido de la existencia humana a partir de la colectivización del saber, de la comunicación y de la expresión. La estructura de la nota es análoga al estilo discursivo que hemos encontrado hasta aquí en los otros textos publicados en *Primero de Mayo*. Se parte describiendo sumariamente la situación del hombre y de la sociedad actual para luego proponer como alternativa de cambio la revolución. En arte significa la revolución, la asunción de un proyecto de colectivización y la superación de los principios estéticos que justificaban el arte como expresión de una individualidad y dirigida a un círculo especializado de lectores. Como forma de consenso, Anguita cita a André Gide, quien alude a aquella "posibilidad de un igual punto de partida" en el entendimiento de la obra de arte y en la vida pública. Con ello queda relativizado el sentido del arte burgués, restringido dentro de su propio marco de referencias, condicionado por las estructuras sociales, de educación y de medio que defienden dicha clase. A juicio de Anguita, el problema del arte habría sido ya solucionado, si se hubiese tenido presente la divisa marxista del arte como "socialización de sentimiento".

En la misma página se reproduce una nota de la carta de Lenin a Gorki, del 27 de febrero de 1906, con el título "A los escritores revolucionarios", en la cual, Lenin valora positivamente el trabajo del arte, de la filosofía, en el sentido de que a pesar de que pudiera obtenerse de ellas conclusiones idealistas, sirven en el proyecto de la revolución y pueden así, los escritores y artistas, "prestar servicios extraordinarios al partido obrero."

Un poema del poeta Alfonso Ramos "Primero de mayo" cierra la página. El poema presta mayor interés al plano del contenido que al plano de expresión y su sentido es claro ya en una primera lectura. La transparencia y el sentido denotativo del poema hacen sistema con los otros textos líricos editados en la revista.

La última página reproduce un fragmento de un discurso de André Malraux, que básicamente repite el tema tratado a fondo en la publicación: las relaciones entre arte y revolución. Malraux exalta el papel de los intelectuales soviéticos y hace un llamado a tomar conciencia del rol del arte en la revolución. Según el escritor francés, se trata en último término "de abrir los ojos a todas las estatuas ciegas y transformando las esperanzas en voluntades, y las rebeliones en revoluciones, la conciencia humana con el dolor milenario de los hombres."

Otro autor francés citado en *Primero de Mayo* es André Gide, Su nota defiende la posición del proletariado frente al estatus de inferioridad que se le ha otorgado históricamente, citemos las últimas palabras de Gide: "Lo que yo admiro en U.R.S.S. es la igualdad del punto de partida, las posibilidades iguales y la abolición de esta abominable fórmula: tú ganarás mi pan con el sudor de tu frente."

Bajo el título "Los escritores revolucionarios trabajan", la revista presenta y anuncia las obras de los escritores nacionales que se encuentran en preparación o en prensa. Los textos anunciados son: de Winétt de Rokha *Cantoral*, de Juan Emar, *Diez y Miltín*, de Pablo de Rokha *Jesucristo*. De este libro se dice que no ha sido suficientemente considerado por la crítica: "hasta este momento hay aún demasiado silencio en torno a esta obra de uno de nuestros mejores poetas y sobre un motivo trascendental." Gerardo Seguel, "después de madurar su poesía en varios años de actividad revolucionaria", anuncia el libro de poemas *Horizonte rojo* y la novela *José Bascuñán y otros camaradas*. De Andrés Sabella se anuncia un libro de poesía "en el cual se refleja su actividad revolucionaria." Por último, se anuncia la novela *Salitre* (56) de Huidobro y se agrega: "del feliz encuentro entre su conocida capacidad literaria y este tema fundamental de la vida chilena, es de esperar una obra de alto valor".

Luego de presentar las revistas *Vital*, *Ombligo*, *Pro, Total* y *Primero de Mayo*, se pueden proponer algunas afirmaciones a modo de explicación de la serie y como síntesis de nuestra revisión. Desde un punto de vista formal y puramente descriptivo hemos observado que las características de todas las revistas obedecen a una estructura común. El sistema de diagramación, de disposición del material, el formato, etc., son en cada caso similares, con la única excepción de *Pro*, la que gráficamente acusa un mayor grado de elaboración, exigido por el material presentado y por su intento de reunir diversos sistemas semiológicos en la misma publicación. Desde este punto de vista, es *Pro* la revista que con más rigor se ajusta a la expectativa del receptor, en cuanto órgano de difusión vanguardista, tanto por su estructura como por la calidad y procedencia de los materiales expuestos. *Pro* es al mismo tiempo la revista con mayor cohesión interna por la unidad y la homogeneidad de sus textos y la corriente de opinión que ellos evidencian.

Todas las revistas tienen un carácter cerrado, en el sentido de que los autores participantes mantienen sus colaboraciones en cada edición y son la mayoría de las veces los mismos nombres. En los casos en que se observan autores relativamente desconocidos, sus textos se ajustan en cualquier caso a las intenciones de la revista. Este carácter cerrado se manifiesta en un sistema de autocitaciones constantes que, en el caso de Huidobro, ha sido suficientemente probado. Los anuncios de publicidad, el material gráfico y los textos de presentación de autores se dedican a difundir las obras de los propios autores comprometidos en las

revistas, lo que se hace más evidente en *Pro*, donde los artistas se presentan mutuamente y se dedican críticas elogiosas. Así, la autorreferencia es el principio estructural de las revistas y la estrategia consiste en remitir a un cuerpo de ideas, cuya línea teórica es la del Creacionismo. La figura central y eje de todas las publicaciones es Huidobro, bajo cuya égida publican los artistas y poetas jóvenes de la época. Sin embargo, como condición para ello es necesaria la adhesión de dichos jóvenes artistas a las ideas huidobrianas. En este mismo sentido debe destacarse que el contexto cultural de referencias es particularmente Francia.

Por otro lado, los materiales publicados en el orden de los temas tratan problemas históricos que para ese entonces significaron los tópicos por antonomasia: la guerra, la posición política, los conceptos de nacionalismo, las nuevas tendencias artísticas europeas, el rol del arte en lo social, etc.

A pesar del carácter fugaz que tienen las publicaciones dirigidas por Huidobro (las que no tienen continuidad, como se ha mostrado), destaca dentro de esta diversidad una misma intención programática, con diferencias de matices, pero en lo fundamental de idéntico enfoque. Es un hecho que las revistas intentan concretar las posiciones que Huidobro había dado a conocer en múltiples aportunidades, en relación con la poesía. Los textos mismos dejan ver la influencia directa del poeta en los jóvenes, los que suscriben dichas posiciones y las realizan líricamente . Un caso singular es el del llamado Grupo Septembrista, presentado por Huidobro, y que será conocido luego como el grupo representante de la "pintura creacionista".(57)

Si se miran todas las publicaciones desde una perspectiva histórica, es notable la evolución que experimentan desde *Vital* N° 1 hasta *Primero de Mayo.* Esta evolución se percibe desde las primeras revistas, en las que el material es exclusivamente literario y la posición de vanguardia intransigente; hasta las últimas, en 1936, que tienden directamente a la toma de partido en el diálogo político de época, y de acuerdo con ello, adoptan una intención retórica apelativa, dirigida a un lector, en este caso, al artista.

Las proposiciones de Huidobro entran en crisis con el sistema cultural vigente, por cuanto a su llegada en 1933 a Chile y en la medida en que nos acercamos al inicio de la Guerra Civil Española, la figura destacada, tanto en lo nacional como en lo internacional, es Pablo Neruda, quien gozaba de un público entusiasta y activo. Tal vez sea en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) (58) donde el programa literario de Neruda acusa con más tenacidad sus diferencias en relación con las ideas poéticas de Huidobro. Hay que agregar que la serie de revistas que analizamos y esta publicación dirigida por Neruda en España establecen un diálogo discrepante, ya que las proposiciones teóricas y los manifiestos siguen cursos diferentes.

Como decimos, este proceso desde lo vanguardista a ultranza hasta la definición política, singulariza exactamente la literatura de toda la época, uno de cuyos casos es esta serie de revistas, desde 1934 a 1936.

El interés de Huidobro de estar vigente y su insistente deseo de mantener viva su posición poética, le obligan en *Total* a considerar la pluralidad y la apertura como modalidades de confrontación. Así, el compromiso político y la solidaridad con España en 1936 llevan a poner entre paréntesis el debate local y en ello Huidobro debe estar de acuerdo, justamente si se atiende a su propósito de conservar cierta hegemonía en dicho contexto.(59) El rol de "gran dinamizador" y promotor de la vida cultural del momento, recién en 1933, le exigen, más tarde, responder a las expectativas históricas, pero ahora no sólo en el campo de la cultura, sino también en el de la actuación histórica. La revista *Primero de Mayo* es ejemplar en este sentido.

En el marco de los factores extraliterarios, y en la serie de los así llamados peritextos (60), juegan un papel decidor las editoriales o las casas impresoras. Las revistas *Vital y Pro* son elaboradas en los "Talleres Gráficos HOY" y *Total* en la "Imprenta Vanguardia". Semejantes marcas son significativas por cuanto colaboran para producir el sentido de "actualidad", de "vanguardia", de "modernidad" en el lector. Estos mismos rótulos editoriales constituyen signos de "exclusividad" en cuanto a la calidad y la materia de la publicaciones. Para el lector de las revistas este tipo de indicaciones paratextuales transportan sentido y tienden a homogeneizar el proyecto artístico-literario que en dichas publicaciones se concreta.

Queda aún por contextualizar esta serie literaria con otros sistemas literarios de la época y observar sus relaciones en el conjunto de materiales que ofrece la literatura del período que nos ocupa.

NOTAS

1 Según Cedomil Goic, pertenece también al grupo el pintor Eduardo Lira Espejo, quien no aparece mencionado aquí y sí colaborará en *Pro*.

2 La primera exposición del grupo tuvo lugar en diciembre de 1933 apadrinada por Huidobro, razón por la cual, Eduardo Anguita llama al grupo "decembrista", aunque en *Vital* número uno y *Pro* en su primer ejemplar se anuncia para septiembre de 1934. En palabras de Huidobro, el grupo septembrista significa "lo único digno de tomarse en cuenta en estos países." Vid. Eduardo Anguita, "Vicente Huidobro, El creador (1945)", en: *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, René de Costa (ed.), Madrid, Taurus, 1975, pp. 333-348. Tb. Cedomil Goic, *La poesía de Vicente Huidobro*, pp.53 y ss. El efecto y la reacción de la crítica frente a esta exposición recuerda el caso similar del grupo Monparnasse y de los autores que participaron en el famoso "Salón de junio" de 1925. Da cuenta de ello Juan Emar en "Alrededor del salón de junio", en: *La Nación*, 11 de junio de 1925.

3 Veremos cómo este juego especular entre las revistas constituye el principio estructural de todos los textos que revisamos.

4 Se trata de Georg Nicolai, filósofo alemán entonces radicado en Santiago.

5 Ambos periódicos detentan el monopolio de la prensa en Santiago. Director de *La Epoca* es Edwards Mac Clure.

6 Vid. *Gesammelte Gedichte*,Band I, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963, p. 80. En el original consta el poema de cuatro partes y hay una leve modificación en la traducción. El primer verso de la segunda estrofa, Parte II, dice en alemán: "halb Zauber halb Dirigent" y en *Vital* leemos: "medio sillón y medio ataúd de lujo."

7 Se trata del seudónimo del poeta Diego Dublé Urrutia (1877-1967). Cfr. Guillermo López, *Indice de seudónimos*, Stgo., Prensa de la Universidad de Chile, 1939, p. 32. El autor publicó algunos libros de poesía en París, por ejemplo, *Del mar a la montaña* (1903) y *La obra de Leonardo Pena* (1913). Una recopilación de sus textos es el libro *Fontana cándida*(1953). El poeta obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1958.

8 Como sugeríamos en capítulos anteriores, esta operación marca la superación del tratamiento entre sujeto y objeto bajo el contrato comunicativo que garantizaba distancia, orden y "responsabilidades

asimétricas" (en el sentido de la diada activo-pasivo). Ahora es menester una tarea activa de ensamble y no sólo de "lectura".

9 Es interesante confrontar este poema con el texto "Una jirafa" de Luis Buñuel, pre-texto del poema de Huidobro y que motiva la acusación de plagio por parte de César Moro. Vid. *Infra*, cap. V, nota 51.

10 Existen por lo menos dos autores que llevaban este seudónimo: Alberto Edwards Vives y Joaquín Rodríguez Bravo, ello hace difícil atribuir autoría al texto.

11 *El jardinero*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid, 1917. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Nascimento, Stgo., 1924. La revista *Pro* la analizamos más adelante.

12 Según Teitelboim el seudónimo correspondería al propio Huidobro. Días previos a la aparición de esta nota de *La Opinión*, se publica un artículo sobre *España en el corazón* de Neruda, en el diario *El Imparcial* firmado por Justiciero. Para Teitelboim es claro: "Lo reconozco por la voz, Huidobro." El caso es de todos modos dudoso, no tanto por la autocita de Huidobro -cosa pensable- sino porque se critica a sí mismo la obscuridad de su poesía. Vid. Volodia Teitelboim, *Neruda*, Madrid, Ediciones Michay, libros del Meridión, 1984.

13 A Rocco del Campo dedica Neruda la quinta edición de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en 1937. El libro está también dedicado a Diego Muñoz y Tomás Lago.

14 Huidobro dice: "Mi poema, que es simplemente un mal poema de mis 18 años, fue escrito cuando se conoció en Chile la venida de Darío y Francisco Contreras. Fue una especie de homenaje a ellos, tomando los tópicos versallescos que ellos tanto usaban en aquel entonces siguiendo a los versallescos franceses y sobre todo a Verlaine."

15 Antecedentes en torno al hallazgo del plagio con perspectiva histórica se encuentran en *Neruda*, de Teitelboim, pp. 167 y ss.

16 Se debe hacer notar que todos los textos publicados en la revista pertenecen a Huidobro, a excepción del texto de Teitelboim y de los que aparecen sin firma.

17 Recuérdese que esta antología sigue el modelo de la *Antología* de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología* (1915-1931), Madrid, Ed. Signo, 1932.

18 Sin embargo, se sabe que Huidobro estuvo siempre vinculado a esta antología, hecho que será duramente criticado en la época. De Rokha, a

pesar de ser con justicia incluido en la *Antología*, dirá que la obra es una compilación colonizada por Huidobro. Cfr. Volodia Teitelboim, *ibid.*, p. 169.

19 *Obras completas de Vicente Huidobro*, Stgo., Prólogo de Braulio Arenas, Ed. Zig-Zag, 1964, p. 38.

20 Vid. Eduardo Anguita, "Vicente Huidobro, El creador (1945)", en: *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, pp. 335 y ss.

21 Vid. Hugo Verani, *Las vanguadias literarias en Hispanoamérica*, p. 35.

22 En 1935 el grupo fue invitado a participar en una exposición de pintura organizada en Lima por César Moro. Toman parte en ella Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia, y el propio César Moro. Luego se suscita la extendida polémica entre Moro y Huidobro, protector del grupo en Santiago. En 1936, César Moro publica el folleto *El obispo embotellado* donde se hace cargo de sus diferencias con el poeta chileno.

23 La serie denota esta evolución desde los primeros pintores cubistas y los representantes del arte nuevo hacia realizaciones más contemporáneas, las que resultan de algún modo una superación de los modelos inicialmente "modernos".

24 Vid. Anguita, *op. cit.*, p. 336.

25 *Eduardo Anguita poesía entera*, Stgo., Ed. Universitaria, 1971. El poema encabeza la sección del mismo nombre "Tránsito al fin".

26 Esta frase es un fragmento de un artículo que se publica in extenso en *Pro*, Nº 2.

27 El texto se recoge en *Le Surréalisme au service de la Revolution*, Nº 5-6, 15 de junio de 1933. El poema 'L'air est une Racine" (p. 33) aparece aquí también publicado con los mismos dibujos de Arp.

28 El verso 25 en las *Obras completas* dice: "El cielo saluda con la mano enguantada" y en *Pro*: "El cielo saluda a la izquierda". Luego, el verso 37 en las *O.C.* reza: "cuelga piratas en las horcas de la noche", en lugar de "cuelga piratas en las horcas de la vía láctea", como en *Pro*.

29 Edgar Varése era el compositor entre otras piezas de vanguardia, de *Offrandes*, pieza musical para soprano y orquesta de cámara sobre dos poemas de Huidobro y José Juan Tablada, cuya primera ejecución se efectuó en New York en 1922.

30 Entre los surrealistas, fue Robert Desnos quien intentó explorar las posibilidades significantes del sistema semiológico de la música combinando letras, sílabas y notas musicales con el fin de experimentar particularmente a nivel fónico (y no exclusivamente semántico). Cfr. su poema "L' Asile ami", de la colección "Langage cuit" de 1923.

31 Vid. *Antología de poetas españoles contemporáneos*, de José María Souviron, Stgo., Nascimento, 1934.

32 El verso V del original dice: "y un poco más lejos", en *Pro* se lee "y un poco menos lejos". Cfr. *Versión celeste*, Larrea traducido, de Gerardo Diego y una presentación de Luis Felipe Vivanco, Barcelona, Barral Ed. 1970, p. 70.

33 En el lenguaje de la gráfica periodística, la bajada es el texto que reseña, explica, glosa o analiza una fotografía o un título mayor.

34 Las variantes son las siguientes. En el verso 7 de la versión española se lee: "mi frente abriga la corteza del pan que llevo adentro", y en *Pro* se escribe "certeza" en lugar de "corteza". Luego la versión original dice: "cortado a pico sobre un pájaro inseguro", en *Pro*, "cortado" es femenino. El verso 11 de la versión editada en España dice: "Un ciervo de otoño baja a beber la luna de tu mano", en cambio en la revista el verbo "beber" está sustituido por "lamer". El penúltimo verso en su variante original dice: "y la lluvia ennoblece el olor de mi persona", en *Pro* se suprime la palabra "ennoblece". Finalmente, el último verso en *Pro* reza: "como tu hermozo corazón se traiciona", en cambio, en la versión original, "como" no es comparativo, sino partícula de interrogación "cómo". Cfr. "Metal de voz", *Versión celeste*, ed. cit.

35 Vid *OEuvres complètes*, Préface, etc. Chronologie de Lucien Scheler. Textes, établis et annotés par Marielle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, pp. 143-144.

36 Vid. *Poesías completas*, Prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1960, p. 225.

37 Se suprimen en la *Antología* los versos "oh chispas molidas a turbina, a catarata de anilinas de arco-iris" y se modifica el género de la expresión: "los leprosos", que en la *Antología* es femenino. Cfr. *Antología de poesía chilena nueva* por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1935.

38 Vid. *infra*, nota 35.

39 Vid. Jean Emar, "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925", en: *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, René de Costa (Ed.), pp. 77-81.

40 Fragmento aparecido en el N° 1 de la revista y ahora incluido en el cuerpo del texto.

41 El texto se encuentra en *Anguita poesía entera*, p. 16, con la modificación del verso 12: "piedras en la mirada", que en *Pro* y en la *Antología* es "piedras en los cabellos".

42 Vid. *OEuvres complètes*, Paris, Ed. Saint Germain-Des-Prés, Flammarion, T.I (1925-1933), 1977, p. 31.

43 Vid. *OEuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Oliver Walzer, Paris, Gallimard, 1970, pp. 157 y ss.

44 Vid. *Obras completas*, ed. cit., T. I, p. 459.

45 Los poemas son los que siguen:

Poema 30

Tu eres la nube crepuscular del cielo
de mis fantasías. Tu color y tu forma son
los del anhelo de mi amor. Eres mía, eres
mía, y vives en mis sueños infinitos.

Tienes los pies sonrojados del resplandor
ansioso de mi corazón. ¡Segadora de mis
cantos vespertinos! Tus labios agridulces
saben a vino de dolor. Eres mía, eres mía
y vives en mis sueños solitarios.

¡Mi pasión sombría ha obscurecido tus
ojos cazadora del fondo de mi mirada!
En la red de mi música te tengo presa,
amor mío. Eres mía, eres mía y vives en mis
sueños inmortales.
(De *El jardinero*, de Rabindranat Tagore.)

Poema 16

En mi cielo al crepúsculo eres como una
nube y tu color y forma son como yo los
quiero.

¡Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces,
y viven en tu vida mis infinitos sueños.
La lámpara de mi alma te sonrosa los pies,
el agrio vino mío es más dulce en tus
labios, oh segadores de mi canción de atardecer
Cómo te sienten mía mis sueños solitarios.

¡Eres mía, eres mía, voy gritando en la
brisa de la tarde y el viento arrastra mi
voz viuda! Cazadora del fondo de mis ojos
tu robo estanca como el agua tu mirada
nocturna.

En la red de mi música estás presa, amor mío,
y mis redes de música son anchas como el cielo.
Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto.
En tus ojos de luto comienza
el país del sueño.
(De *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda.)

46 *Vertigral*, Director Eugène Jolas, comité de redacción Hans Arp, Vicente Huidobro, Georges Pelorsun, julio de 1932.

47 El texto está precedido de un epígrafe del propio autor: "Esta es la tesis que siempre hemos sostenido. Por ella hemos luchado y hemos sido atacados muchas veces y aun por compañeros como fue el caso de José Carlos Mariátegui, que no comprendió nuestras palabras o no quiso aceptarlas."

48 En este punto, Huidobro parece autodefenderse de la crítica de la que siempre fue objeto: su oscuridad y el elitismo de su poesía.

49 Algunas de estas ideas serán retomadas en un artículo de *La Opinión*, del 3 de junio de 1938, reeditado en *Actual*, septiembre de 1944, en donde Huidobro aboga por un internacionalismo en oposición a un americanismo. Su argumento se sostiene en el fracaso del nacionalismo en el proceso histórico mundial, especialmente a la vista en aquellos años.

50 Cfr. *Antología*, pp. 108 y ss.

51 Contrasta este elogio con la no inclusión de Winétt de Rokha en la *Antología* de Anguita y Teitelboim, lo que provocará otra agitada discusión entre de Rokha y Huidobro. Véase, Teitelboim, *Neruda*, pp. 168 y ss. Tb. *supra*, Cap. V.

52 Vid. *Obras completas*, ed. cit., T. I, pp. 531-532.

53 La revista *Principios* (revista mensual) se publica por primera vez en diciembre de 1939 y lleva como subtítulo "Organo del Comité Central del Partido Comunista de Chile". Su director es Jorge Jiles Pizarro y el sumario del N° 1 contiene: "Una política salitrera nacional", de Carlos Contreras Labarca; "El Frente Popular y su papel de gobierno", por Raúl Barra Silva; "La guerra libertadora de Finlandia", por Eudocio Rabines; "La deuda externa de Chile", por Jorge Jiles Pizarro.

54 Queda aún por examinar *Total* N° 2, ejemplar que no hemos podido consultar.

55 El texto corresponde a "Ce que répond le camarade Fideleiev", de "Magnitogorsk", en: *Hourra L' oural*, Poème, Denoel et Steele, 1934, en: *L' OEuvre poétique*, T. VI, (1934-1935), Livre Club Diderot, Belgique, 1975.

56 El libro no aparece en los registros de las obras de Huidobro. Al parecer no llegó a publicarse.

57 Como hemos señalado antes, ésta será la crítica que recibirán Anguita y Teitelboim a raíz de la publicación de la *Antología* en 1935. La presencia de Huidobro como promotor del arte nuevo en Chile es fundamental, pero ella será asociada por parte de algunos críticos, a un excesivo protagonismo del autor. Vid. *infra*, nota 18.

58 *Caballo verde para la poesía*, Madrid, octubre de 1935 y enero de 1936. Existe una reimpresión fascimilar con prólogo de J. Lechner = Detlev Auvermann Verlag (Glashütten im Taunus) / Kraus (Liechtenstein), 1974.

59 También es defendible la hipótesis de que la simultaneidad de las revistas (casi todas en circulación en un breve lapso de tiempo) responde a esta necesidad de permanecer actuante en la escena cultural desde diversos frentes y teniendo en su entorno a las nuevas generaciones, garantía de permanencia y validez.

60 A diferencia del epitexto, el peritexto se inscribe en el marco del volumen, en el libro mismo y su circulación tiene lugar como "anexada" al texto. Entre ellos se distinguen los nombres de la editorial, el colofón como pie de imprenta, los nombres del autor, los seudónimos, etc. Vid. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989.

IV. ESTUDIO DE LA RECEPCION PERIODISTICA DE CASOS LITERARIOS CONCRETOS. LA OBRA DE PABLO NERUDA

En este capítulo nos proponemos reconstruir y eventualmente explicar la recepción de algunas obras de Neruda en el contexto de la vanguardia que hasta aquí examinamos y con los antecedentes hasta ahora reunidos. Nos concentramos básicamente en las obras publicadas o reeditadas entre los años 1932 y 1935. Los antecedentes contextuales inmediatos o que dicen relación con la publicación de dichos textos se anotan sumariamente y sólo se consideran los hechos literarios propiamente tales y a propósito pertinentes. La explicación de este instante de la recepción de la vanguardia se desarrolla más adelante y atendiendo a los antecedentes proporcionados por capítulos adyacentes.

La publicación de algunos textos de Neruda, *Residencia en la tierra*, por ejemplo, (1) coincide con un momento importante del desarrollo de la vanguardia poética en Chile, momento de la consolidación de sus propuestas y de la demarcación de vías alternativas al interior de los programas de literatura nueva. Como hemos observado, Neruda representa una de las soluciones posibles en un contexto en el que el Runrunismo ya había reaccionado en contra de la literatura de corte romántico y en el cual la presencia de Huidobro y de Rokha jugaban un rol decisivo en el panorama de vanguardia, hasta aquí en proceso de recepción. De allí que la lectura de la acogida de los textos de Neruda resulte indispensable para reconstruir el horizonte de expectativas que los críticos y los autores se habían creado en relación con una propuesta, que siendo vanguardista, resultaba aún menos extrema que las posiciones a la sazón imperantes.(2)

En 1932, Neruda reedita *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (3); en 1933 publica *El hondero entusiasta* (el mismo año se anuncia reiteradamente y con gran expectación del público lector *Residencia en la tierra*; también reedita en 1933 la novela corta *El habitante y su esperanza*. La aparición de dichos textos tuvo lugar en un momento en que el estado de cosas artístico y literario desplegaba alternativas de cambio y evidenciaba una heterogeneidad producto de los intentos experimentales en poesía, motivados por el sentido ruptural de las propuestas que insistían en constituirse. En este marco contextual la presencia de la figura de Huidobro es ahora concreta y definitiva y pretende satisfacer el sistema de exigencias para la "nueva literatura" bajo su hegemonía, a la cual se oponía un grupo de poetas sin figura representativa a la altura de Huidobro. Es entonces necesario entender el fenómeno de lectura de la obra de Neruda teniendo presente el antecedente de la lectura contemporánea de la obra de Huidobro, quien manifestaba una postura mucho más extrema que la propuesta nerudiana, la que hay que someter a matices.

El contexto literario de época lo hemos caracterizado por la presencia de las obras de Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Angel Cruchaga Santa María, Juan Guzmán Cruchaga, entre otros; por otro lado se da la recepción de las obras de Pablo de Rokha, de Huidobro y de la tentativa runrunista.

El Criollismo, en creciente crisis, y la poesía tradicional de corte romántico tendían a reproducir una literatura de tipo sentimental, descriptiva, incluso alcanzando rasgos de rusticidad.(4) Frente a esta literatura institucionalizada, se ubican las manifestaciones vanguardistas que, nacidas en actitud contestataria a su contexto, impulsaban la consolidación de un nuevo sentido, naturaleza y función literarias.

Este espectro amplio de la literatura de la primera mitad de la década del treinta se debe completar con la recepción de la crítica periodística, como ha sido nuestro objetivo, con el fin de inferir de la sanción literaria antecedentes pertinentes para la reconstrucción de las expectativas literarias del momento. La crítica periodística de aquel entonces puede dividirse en dos grandes bloques, aunque tentativamente, ya que sus representantes sufren oscilaciones que hacen difícil y a la vez arriesgado fundar opiniones sobre la base de esquemas dicotómicos que no siempre resultan adecuados. Las dos vías de la crítica son, por una parte, la crítica impresionista que se situaba polémicamente en relación con los nuevos intentos de la poesía, aunque no así de la narrativa, que no manifestaba aún los cambios de paradigma literario. Su raigambre tradicionalista, que coincide con su posición conservadora, hace que la acogida de las nuevas obras de poesía resulte desfavorable. Por otro lado, está la crítica liberal, progresista, así llamada "objetivista", que tiende a incorporar los parámetros modernos en la crítica, por ejemplo, los elementos de análisis e interpretación que eran categorías ofrecidas por las ciencias en el momento en proceso de difusión.(5) Esta última forma de crítica está constituida básicamente por críticos que en su mayoría comparten el doble carácter de críticos y creadores. Entonces, la acogida de los textos de vanguardia y de Neruda en especial debe considerar las relaciones entre los propios críticos y los sistemas desde donde emiten sus juicios, los que condicionan los procesos de lectura propio y, en cuanto orientación, del público lector. En concreto, la recepción de los textos de vanguardia fue pretexto para finalmente polemizar con los críticos del sector contrario y con los escritores por estos últimos avalados.

La producción literaria de la época ofrecía al lector la disyuntiva entre la tradición poética chilena representada por la poesía postmodernista de la década del veinte, por ejemplo, y la novedad del "arte nuevo" que se hacía presente de modo extremo y polémico. De allí que la aparición de los textos de Neruda esté precedida de un clima de expectativas muy exigente pues ella venía a satisfacer la exigencia de síntesis o de puente entre la tradición y la literatura nueva.

Para el lector de la época, el libro *Veinte poemas* resulta un antecedente que recupera la poesía de la década anterior y la conecta con la poesía naciente en la década del treinta. Por otra parte, el fenómeno de reedición de esta obra ofrece al lector del momento la perspectiva histórica de la evolución de la obra nerudiana y le permite leer con un criterio contrastivo, en relación con la obra contemporánea. El horizonte de expectativas del público para con la obra de Neruda se construye sobre la base del proceso en gestación de la vanguardia chilena, con sus realizaciones más extremas, y tiene a la vez como antecedente la abundante creación lírica de inicios de la década y una cierta defraudación respecto de las obras puestas en el mercado, ya sea porque reproducían procedimientos de un sistema obsoleto o porque resultaban rupturales y para ese contexto, incomprensibles.

Este mismo horizonte de expectativas vale para el crítico, en el cual también se da esa actitud "novísima" que se manifestaba en la poesía. (6)

Ello se pone de manifiesto en la búsqueda y práctica de un lenguaje nuevo que tendrá como objetivo ampliar y abolir los moldes restrictivos del lenguaje crítico para entonces ya estereotipado. La reacción va a ser violenta. El concepto que surgirá como reproche frente a esta nueva crítica que acompaña la nueva poesía será el de cosmopolitismo, que sería el rasgo distintivo del arte nuevo. Para el sector impresionista de la crítica, este nuevo estilo es "indigesto", y el texto aparecería recargado de metáforas, figuras alegóricas, con un tono oratorio y una sobredimensionada tendencia a la imagen, a la expresión oblicua en la forma de la sugerencia.(7) La crítica objetivista intentará entonces adoptar al mismo tiempo un cuerpo de conceptos y de parámetros de sanción literaria en correspondencia con los avances de la lírica nueva. Ello motivará, como adelantábamos, la puesta en tela de juicio de los sistemas de la crítica a través de la acogida de las obras vanguardistas.(8)

Dos libros importantes que se editan en la época son *País en blanco y negro*, de Rosamel del Valle, y *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle.(9) Los textos se inscriben dentro del marco de la vanguardia y son leídos con entusiasmo por los propios autores de vanguardia, quienes ven en ambos libros una superación del excesivo esquematismo de la poesía anterior. Detrás de estas publicaciones se puede percibir el programa poético nerudiano, el cual es derivable de la lectura de las poéticas implícitas de los textos. Por otro lado, Neruda "apadrina" a Juvencio Valle y lo promueve dentro de los llamados "nuevos poetas", esto explicaría el éxito del libro de Valle, independientemente de su valor en sí, a través del respaldo que le dio el prestigio de Neruda.(10)

Los críticos, por otra parte, leen la obra de Neruda y ensayan modos de clasificación, que pocos resultados tuvieron. Los conceptos de "vanguardista", "renovador", "poeta romántico", etc., no alcanzan a dar cuenta de las caracterís-

ticas de sus textos, de todos modos, complejas. El denominador común de los epítetos es el concepto de "barroco" : los españoles hablarán luego de su "vocación barroca" que lo ubica dentro de la "sensibilidad moderna", ya que se apartaría, a juicio de Silva Castro, por ejemplo, de las exquisiteces que en el momento singularizaban a la poesía.

En un artículo de *Indice* (11) Raúl Silva Castro sintetiza sus opiniones en torno a la poesía chilena y de paso dedica algunas frases a Neruda. El crítico desacredita a las nuevas generaciones que escriben como Verlaine, Baudelaire, Lugones, Darío, etc, y destaca a Neruda, como poeta "romántico", "moderno", y que "canta como moderno", del mismo modo que rechaza la influencia de Neruda en los así llamados "novísimos". Rechaza también el nihilismo intelectual y poético predominante en la época, especialmente en los nuevos poetas(12). Finalmente sostiene que la nueva poesía es aberrante, arbitraria, ignorante y se reduce a un simple juego de palabras.

Como forma de atisbar el contexto literario de época y que condicionará luego la recepción de Neruda cabe destacar la nota "En torno a la vanguardia", firmada por Angel Cruchaga Santa María.(13) En este artículo el autor reflexiona respecto de la acogida de los movimientos vanguardistas europeos en poesía y la producción poética nacional. Cruchaga enumera una serie de obras y poetas entre los que destaca a Neruda (especialmente el de *Tentativa del hombre infinito*), Huidobro, Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Humberto Díaz Casanueva. El vigor de esta nueva poesía es recibido desfavorablemente por los críticos y, contra los argumentos que acusan la falta de producción de la llamada vanguardia, suma los nombres de Juan Larrea, Jorge Guillén, Espinoza, en España: Marechal y Borges en Argentina. Cruchaga termina celebrando el laborioso trabajo de la vanguardia y hace una crítica a los críticos a quienes considera incapaces de entender y situarse en su justa medida respecto de las nuevas intenciones en arte y literatura.

Por otro lado, el crítico Roberto Meza Fuentes presenta un artículo a raíz de la reedición de *Veinte poemas*.(14) En su opinión, Neruda es un poeta romántico y lo pone como modelo irrefutable de las nuevas generaciones, sobre todo en lo que dice relación con la "libertad expresiva" del autor. Según Meza Fuentes, Neruda se ha constituido en el "evangelio de una generación ávida de encontrar una expresión poética que todavía busca." Otro logro de Neruda y de su prestigio es su permanencia al margen de la vanguardia de la época, a pesar de que se le considera un "poeta nuevo". Enfatiza el autor la permanencia y vigencia de los textos nerudianos, en especial, del que comentamos, desde su primera edición de 1924, dado el desarrollo histórico de la literatura chilena, el cual ha condenado ciertas formas literarias a una existencia fugaz. Por último, Meza Fuentes afirma que el intento de Neruda de procurarse un lenguaje genuino, personal y único se manifiesta en su oscuridad, la incoherencia, el aspecto visiblemente esquemático e inconcluso de su poesía.

Contemporáneamente a estas afirmaciones de Meza Fuentes, Alone publica un artículo dedicado a la reedición de *Veinte poemas*.(15) En esta ocasión el crítico manifiesta su frustración respecto del libro, ya que se acusa la carencia de evolución hacia la "claridad" y percibe más bien un avance hacia la "oscuridad".(16) En su concepto, Neruda se nos aparece como un profeta, figura análoga a la de Spengler en Europa y simboliza "la agonía del alma". Su poesía manifiesta la desintegración de la sociedad moderna y evoca ese estado primitivo proclamado por el Romanticismo, el que llama al cuerpo, al desnudo, al placer de los sentidos; busca producir sensaciones fuertes y en ello satisfaría las expectativas de los lectores, ya que "la gente adora (...) la diversión de las imágenes". Alone identifica como signos de este proceso de desintegración el auge de los dibujos animados en cine, el nudismo, las drogas, la "licencia social" y su tolerancia. Todo ello viene a ser la muestra fenoménica de la descomposición religiosa, política, social, económica y artística de la humanidad del momento y que tiene al poeta, como su testamentario. Alone argumenta el hecho de que, pues la poesía es eco o reflejo de ese estado de cosas, el gran poeta de hoy es un mal poeta; ya que "nadie sacará de un continente sino aquella misma sustancia que contiene." En consecuencia, Neruda es "un gran poeta" (debe inferirse: es un mal poeta, en tanto producto y albacea de su tiempo). Su poesía resulta, entonces, anárquica, vincula elementos disímiles, se construye con procedimientos que le permiten mostrar nexos entre ideas de modo imperceptible, insinuar de modo disperso. Su poesía se caracteriza, según Alone, por la ausencia de hilación lógica.(17) En definitiva, la falta de unidad, la carencia de "obra" de este libro de Neruda retratan a su autor. Luego de citar un poema de la obra , colige: "Muchas poesías de locos son semejantes", y sostiene que de la destrucción y de la anarquía no puede resultar lo que se llama obra de arte: "También da la impresión de que sería una obra de arte si, juntando colores, ordenando sonidos, el pintor y el músico pudieran componer el cuadro o completar la sonata."(18) A juicio de Alone, no sería leal comparar la producción nerudiana con la obra de Samuel Lillo o de Bórquez Solar, sino más bien ponerla en relación con Magallanes Moure, "otro romántico, o mejor con Rubén Darío." Sostiene el crítico que en este período dariano, aún quedan restos de una sociedad en desintegración y que, con todo, es posible percibir una organización interna de la sociedad, un estado histórico en que aún está presente la vida, en oposición al estado actual de las cosas, "en que todo se precipita vertiginosamente hacia la descomposición y la ruina, que apenas vive 'del perfume de un vaso vacío, de la sombra de una sombra' (Renan)". Opone la oscuridad y la libertad expresiva de Neruda a la rigurosidad, a la musicalidad, al orden, al "cuadro" que componen un poema de tradición prevanguardista. En definitiva, dentro de la obra de Neruda "lo grave, lo trágico, es el conjunto y la dirección de su poesía, el rumbo que lleva, no desde el caos, sino hacia el caos." Desde *Crepusculario* "la cabeza empieza a delirar", en *Veinte poemas* la desintegración alcanza un nivel mayor, progresivo, en *Tentativa...* esa desintegración estalla alcanzando su clímax, "ignoramos hasta qué punto preciso

llegará en 'Residencia en la tierra', aunque podemos presumirlo por la lectura que hizo en un centro literario. Parece terrible."(19) Alone reitera al final de su artículo, que en su poesía "asoma el sexo, la obsesión material baja, el odio al orden intelectual y a la entrega del sentimiento." En realidad, dice, "maestros torpes debieron inspirarle desprecio por lo que llaman retórica." En su opinión y refiriéndose al público de Neruda, agrega Alone: "Para completar la tarea de perdición, dispone del más amplio, del más constante, del más ciego y sordo círculo de aplaudidores incondicionales. No le queda sino obedecer a su sino y condenarse."(20)

De todas las lecturas de la obra de Neruda, ésta de Alone resulta la más beligerante y descalificadora.(21) El lugar que ocupa Alone en el marco de la crítica explica claramente su negación para con todo intento vanguardista y puesto que su programa crítico es conservador, tiende al resguardo de las tradiciones poéticas y aún en la década del treinta, al mantenimiento y fidelidad a un cierto Romanticismo ortodoxo en lo que tiene de identificación directa entre un sujeto y su obra.(22)

Entretanto reedita Neruda su novela corta *El habitante y su esperanza* que también atrajo la atención de la crítica, especialmente por la audacia de escribir en prosa a través de recursos propios de la lírica. En *Crisol* (23) de 1935, Germán Gaete reseña la novela y contra la crítica en relación con la oscuridad de Neruda, arguye: "El artista no puede escribir para satisfacer el interés o curiosidad de los demás, sino para realizar sus modalidades internas y dar así una caja de resonancia a esas armonías características que constituyen el temperamento". Al mismo tiempo defiende Gaete el uso de la metáfora y su audacia, que seguramente será criticada "por los que están acostumbrados a la imagen recortada a tijera sobre el padrón de una sensibilidad gastada". Dentro de sus méritos, el crítico subraya el uso de los procedimientos retóricos que conducirían a "las analogías hondas de las cosas y la emoción estética." Enseguida Gaete sintetiza el asunto de la narración e intenta situar otra vez al autor según los esquemas de las corrientes en boga y así, dice que Neruda "conceptúa la vida en forma dramática y romántica", su estilo sería "original, personalísimo y valioso", lo que le hace asimilable a lo que denomina "una nueva sensibilidad". El crítico sostiene que en la actualidad habría una cierta "unidad ideológica" entre los escritores de la reciente generación, tanto en América como en Europa, lo cual explica, dice, la búsqueda de "parecidos moldes". En relación con el lector, el crítico declara que una exigencia clave es la de la comprensión y de un "esfuerzo mental a cada vuelta de la página". Este juicio resulta singular, ya que es el único que problematiza y hace conciencia del circuito comunicativo abierto por el texto y se detiene lúcidamente en la cuestión de la recepción, más allá de las valoraciones en torno a la oscuridad de Neruda, tópico recurrente de la crítica, como examinamos. Es este punto, agrega que el imperativo de la propuesta nerudiana es "hacer poesía también nosotros", ya que "sin esa vuelta atrás y ese trabajo previo del lector, no se comprenderá

nada". Casi al final del texto, Gaete enfatiza: "Y ojalá que sea siempre así: que la obra exija del lector su parte de creación artística." Como forma de sustentar sus afirmaciones y proporcionarle un carácter convincente, termina Gaete citando una frase del "Prólogo" de la novela: "Yo no escribo bailables." Las presentes notas críticas y los antecedentes ya anotados en capítulos anteriores describen panorámicamente el contexto literario en el cual aparece *Residencia en la tierra*. En 1933 se edita el libro luego de sucesivas noticias y anuncios de su publicación.(24) El diario *La Nación* anuncia la publicación del libro elogiando el trabajo editorial tanto de Nascimento en Chile y luego de Cruz y Raya de España y reproduce el juicio de García Lorca en torno al libro: "La poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América, de pasión, de ternura y de sinceridad." El editorial de la *La Nación* agrega: "Es un nuevo triunfo del poeta chileno en tierras extrañas."(25) Algunos de los poemas incluidos en el libro fueron leídos en la Sociedad de Amigos del Arte, durante una jornada de bienvenida al poeta a su regreso de España.(26) El primer reproche de un sector de la crítica es la falta de rigor lógico en los poemas de Neruda en tanto que es una escritura que se aparta del uso habitual de la lengua. Alfonso Bulnes, entre otros, hará la defensa del poeta en este sentido.(27) A juicio del crítico, el poema sigue el desarrollo de la sensibilidad y no de la lógica, argumenta el hecho de que un hombre medianamente inteligente puede escribir un excelente poema, en cambio, un sujeto inteligente, dice, escribiría un pésimo poema. Cita a André Gide, quien en el Prefacio de *Paludes*, dice: "Antes de explicar mi libro a los demás, yo espero que alguno de ellos me lo explique. Querer explicarlo yo primero es restringir inmediatamente su sentido, pues si es verdad que sabemos lo que queríamos decir, no sabemos si sólo hemos dicho eso. Siempre se dice más que eso."(28)

Entre los aspectos de forma y contenido, se considera casi unánimemente que Neruda desciende desde *Veinte poemas* hasta *Residencia*, ya que en cuanto a la armonía entre ambos aspectos de un texto, el primer libro sería ejemplar. Sin embargo, el contenido trabajado en *Residencia* resulta, a juicio de Bulnes, más logrado. El texto es "de angustia, de soledad, de tremendo abandono erótico en un mundo crepuscular." Hay allí presente una dialéctica de lo concreto y de lo abstracto y no hay resolución por uno de los órdenes. En palabras de Bulnes, no debe exigirse en la poesía moderna claridad, sino más bien, la sugerencia amplia de sensaciones. En ello radica, según el crítico, el valor de *Residencia*. El mismo Bulnes hará, en mayo de 1932, la presentación de Neruda en Santiago.(29) En esta oportunidad, establece la relación de la evolución del poeta desde *Crepusculario* hasta el instante, subraya el progreso del autor en cuanto a técnica, madurez y consistencia y lo pone como gozne entre la sociedad heredada de fines de siglo pasado y la década del veinte. Para esa sociedad en desplazamiento y cambio, Neruda constituyó el nuevo espíritu y la nueva intención poética, la que fue acogida en general en forma positiva. El mismo Neruda decía: "Yo hubiera querido que me hubiesen atacado e insultado, que hubiera pasado mucho tiempo antes de que me leyeran."(30)

Esta evolución hacia la claridad no logra concretarse con *Residencia* dado el contexto literario e histórico en el que tiene lugar; al contrario, sólo se hará visible con posterioridad, coherente con el dasarrollo político y social que determinará el contexto de fines de la década del treinta. En todo caso, *Residencia* intenta en este momento la síntesis de la poesía romántica en el sentido que le da el mismo Neruda con los procedimientos de vanguardia propios de este período y de su contexto.(31)

En la nota de Bulnes, se cita a Alone y a Silva Castro en relación con los juicios que emitieron en torno a Neruda, también apunta la unanimidad en la recepción positiva por parte de Latcham, García Oldini, Armando Donoso, Rubén Azócar, entre otros. Latcham sostenía, por ejemplo, y citando a Valéry, que la estética de Neruda es "una vacilación entre el sentido y el sonido." De ahí que, a juicio de Bulnes, se justifique la oscuridad, el juego, la incoherencia de la nueva poesía, en oposición a la forma anecdótica, simplemente realista de fines de siglo y comienzos del veinte. La poesía, dice, es caos, vacilación, sensualidad, espíritu, forma difícil y técnica arbitraria.

Entretanto se produce un diálogo polémico entre los runrunistas y Neruda, a propósito de la edición de *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle, poeta reconocido por Neruda y rechazado por los runrunistas.(32) Mientras se desarrolla este candente diálogo, Joaquín Edwards Bello glosa la presentación de Neruda en el Teatro Miraflores, en Santiago, y anota sus puntos de vista respecto de su poesía y la reacción de la crítica.(33) Luego de explicar las actitudes que tienen los críticos en torno a cuestiones nuevas, rupturales, y a la forma como se reciben los textos, según reproduzcan o superen las formas tradicionales, agrega que "por fortuna contamos con algunos expertos literarios y todos ellos están de acuerdo en declarar a Neruda, primer poeta de América." Enseguida y después de criticar a Alone a raíz de sus juicios, dice: "En Perú, Bolivia, Argentina, España, en el mundo viven centenares de jóvenes que llaman a Neruda su maestro y le imitan. Así, tal como suena, es el primer poeta de América, el innovador de más patética originalidad." Edwards califica esta obra circunscribiéndola dentro de lo que llama "vanguardismo novísimo". Al poner en relación Neruda con Huidobro, sostiene: "En España, su llegada fue otro acontecimiento del año, así como antes fuera la llegada de Vicente Huidobro. Pero en Neruda hay mayor austeridad, exento en absoluto de merodeos y extravagancias."

Unos meses más tarde, el escritor Ernesto Montenegro publica una nota en relación con Neruda.(34) Destaca en primer término, la actualidad de Góngora en la poesía de las nuevas generaciones y para probar esta suerte de atemporalidad y permanencia de la lírica por sobre las transformaciones, cita *La antología de Spoon river*, de Edgard Lee Masters, publicada en 1915.(35) Neruda, a su juicio, constituiría un intento actual de hacer poesía, ya que "el poeta de hoy canta cada día un canto más breve y más personal", al mismo tiempo, porque "su nota es

uficientemente firme para indicar una voz propia, si bien no de muy amplio egistro." Los caracteres anotados por Montenegro reproducen las exigencias que a vanguardia quería satisfacer: los principios de originalidad, de personalidad special; aunque en algunos casos fuesen exactamente los principios que pretendía uperar. Pasa luego Montenegro a subrayar sus recursos verbales, que califica de "audaces" y como el trabajo en física "la nueva poesía es psicológica". Ello porque su afán es minucioso, analítico y responde al deseo de descomponer las sensaciones "en sus moléculas".(36) Junto con estos juicios, Montenegro analiza el libro *Ausencia*, de Arturo Torres Rioseco, radicado por años en los Estados Unidos.(37)

Según Montenegro, la lírica de Torres Rioseco acusa un cierto matiz de humorismo "cuasi inglés", que algunos críticos tradicionalistas "se imaginan que está reñido con la inspiración lírica". Para el escritor, este carácter de humor poético, sus "caprichos goyescos" que combinan lo macabro con la sonrisa, vendrían a ponerlo en actualidad. Esta forma que tiene una intencionalidad lúdica, sitúa a Torres Rioseco en un lugar destacado del desarrollo poético nacional. Sin embargo, el crítico aduce que el poeta comentado "tiene también algunas cosas que acusan su demasiado estudio profesoril de Rubén Darío." Destaca el tono criollo, pintoresco, casi de romancero en el libro *Ausencia*, tono que evocaría "las primorosas rejas labradas de estilo colonial sobre las recias murallas de adobe".

Es interesante confrontar los juicios arriba anotados con las opiniones de Alone sobre el mismo libro, publicadas en *La Nación*.(38)

En este artículo, Alone se refiere a la poesía de Neruda teniendo como pretexto *Ausencia*. Es así como dice: "Para el que mide el tiempo según el calendario, Arturo Torres Rioseco (...) colocado, por ejemplo, junto a Pablo Neruda, para tomar un término de comparación bien visible, resulta un hermano mayor, casi un antepasado, en todo caso un hombre de una generación muy distante, de diez o quince años atrás." Este juicio, que podría aparecer como descalificador, quiere tener valor positivo en relación con Torres Rioseco. Según su "escuela literaria", éste se emparenta -mucho más que Neruda, añade Alone- con los españoles novísimos cuyas características, en oposición a Darío, son su profunda raigambre racial, la inclinación al verso breve, las reminiscencias populares, todo lo cual los coloca muy cerca del romancero. Junto con ello, utilizan el estilo "retorcido", la asociación paradójica, el juego verbal, la oscuridad, que a juicio del crítico, les llega por el Ultraísmo francés y los vincula, más atrás, con el Conceptismo de Góngora. Alone reconoce en Neruda su permanencia "en la región nebulosa, altamente poética, pero desorganizada que los suprarrealistas quisieron escalar, aunque ofrece mayor coherencia que los cultivadores del vocablo libre". En oposición a Neruda, Torres Rioseco habría ya superado dicho paso por el Surrealismo, ya que "ha salido a la atmósfera clara donde todo

se recorta con precisión, que es la región misma de la belleza castellana y el espejo de su alma solar." Para Alone, Torres Rioseco "es elegante, ornamental, decorativo, por momentos ingenioso y escéptico", pero no llega a la afectación verbal ni al preciosismo. El poeta escribe al modo de los romances castellanos, retoma la tradición hispánica y la pone al servicio de temas criollos y es allí donde Alone quiere apuntar en su valoración del poeta. El crítico espera la ampliación de la obra de Torres Rioseco y advierte de su sensibilidad, propiamente ibérica, la que hace pensar que "parece haber vivido, espiritualmente, más en la Península que en los Estados Unidos." Termina el crítico su laudatorio texto incluyendo otras notas elogiosas: "Agradezcamos a los maestros de Norteamérica que, al darle una comisión literaria internacional, nos ha traído hasta su tierra a este poeta cuyo libro nos muestra cómo lejos de ella la seguía con ojos amorosos y la miraba mejor que algunos que desde aquí no cesan de empinarse para mirar a la distancia."

Por otro lado, en *Atenea* de abril de 1934, Arturo Torres Rioseco presenta el libro de Dundas Craig *The Modernist Trend in Spanisch-American Poetry* editado en Estados Unidos.(39) Este caso de recepción es importante ya que a través de la presentación del libro, Torres Rioseco quiere argumentar a su favor, apoyándose en los estudios del crítico norteamericano. Craig incluye en su antología a los escritores Pedro Prado, Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva, Juan Guzmán Cruchaga, Gabriela Mistral, Arturo Torres Rioseco, Pablo Neruda y Vicente Huidobro. El crítico norteamericano afirma que la superación del Modernismo conduce "al individualismo y al caos en que la poesía americana de hoy se debate". De allí que sea difícil, en su opinión, hablar de una "escuela americana de poesía, tan general como fue en sus tiempos el Modernismo". Luego afirma que cada poeta escribe como le place y "antes de soportar la tutela de un poeta americano -siquiera sea éste tan grande como Lugones o como Chocano- va a Francia en busca de modelos o se inspira en algún poeta novísimo de España". A juicio de Craig, Neruda no habría entendido a Walt Whitman, pues en éste los cantos de alabanza del cuerpo son un homenaje al Dios de la naturaleza. Por el contrario, en Neruda sólo se trataría de la "glorificación del instinto animal".(40) Torres Rioseco anota la diferencia de opiniones y de valoración en relación con este punto. En Chile Neruda adquiere valor positivo por ese lirismo primitivo y sensual, en cambio, para Craig se trataría de "un caso patológico".(41)

Dentro de esta misma línea de crítica desfavorable a Neruda, encontramos algunas opiniones de Domingo Amunátegui en *Las letras chilenas* publicado en 1934.(42) Los juicios de Amunátegui son drásticos: "Neruda pertenece a la escuela modernista más exagerada". A su juicio y como su maestro Sabat Ercasty, abandona el verso habitual, adopta el verso libre y a menudo "escribe en una prosa formada de versículos". Según el crítico, en *Residencia en la tierra* presenta "cantos ultramodernistas" y "desconoce todo ritmo". Finalmente concluye: "si predomina el sistema adoptado por Neruda como lo pretenden sus admiradores,

será razonable vaticinar la muerte del verso". Los epítetos de "caos", "desorden", "anarquía" hacen sistema aquí con los parámetros de la crítica conservadora, encabezada por Alone y que ya hemos observado suficientemente.

Otra nota en la serie de recepciones de la obra de Neruda se publica en febrero de 1933.(43) En esta oportunidad se trata de la presentación de *El hondero entusiasta* y el autor habla de la evolución del poeta desde *Crepusculario* y anota la progresión y la perfección en el estilo de Neruda. Destaca asimismo la aparición del libro como un momento clave en el ciclo de la escritura del poeta y afirma que "aún no ha llegado al 'caos' que decía un crítico y que aturde en los poemas de la *Tentativa del hombre infinito* y que reina incomprensiblemente y magnífico en los que componen *Residencia en la tierra*".(44) El crítico hace ver que "el 'caos' nerudiano, el vértigo verbalista e imaginativo, la catarata de oscuros sentimientos y el torrente de palabras hermosas (...) hacen exclamar a un inteligente escritor y agudo crítico amigo: 'no entiendo nada, pero reconozco el tono del gran poeta'". El autor del comentario sostiene elogiosamente que *El hondero entusiasta* es una obra brillante, y que muestra a un poeta dotado de "generosas condiciones verbales". En síntesis, el crítico alaba con entusiasmo el libro de Neruda y destaca esta "altivez verbal" que en su ejercicio evidencia un gran dominio del lenguaje, de tal modo que "la altivez verbal no cansa ni fatiga y lejos de constituir una falla del poeta, quizá sea una de sus mejores y más poderosas cualidades."

En noviembre del mismo año aparece en *El Mercurio* un artículo firmado por el poeta español José María Souviron bajo el título "*Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda".(45)

El poeta y crítico parte llamando la atención en cuanto a la complejidad del fenómeno poético del momento, ya que en estos tiempos "se ha dado en el clavo de su indeterminación". Haciendo una paráfrasis de la premisa "de la poésie avant toute chose", dice Souviron que para su época no resultaría válida dicha tesis, ya que "la poesía ya es por sí toda cosa, todas las cosas, sin antes ni después." En este punto el crítico define, claro , en el marco de su contexto, lo que hoy es una de las características de la vanguardia, su afán totalizador, primigenio, y su intento de *ser* la vida, con ello el texto plantea con lucidez algo que recién décadas después será decantado teóricamente de modo suficiente. De allí que la nueva poesía, explica, deba su singularidad al uso de "ese amplio y extenso, ilimitado poder verbal". Otro punto importante en la reflexión de Souviron es el de caracterizar el poema como un hecho literario cerrado: "Ya sabemos que la poesía reside, está en el poema. Lo que rodea al poema, mientras no esté expresado resulta inútil", y también "dar la poesía en el poema, sacando en éste lo que hemos cogido antes, reduce todo lo captado a la página justa donde el poema se encuadra." En su opinión, Neruda habría realizado esto de "manera esencial", esto es "sin manera". Una valoración muy importante por lo que veremos luego, es su juicio en cuanto

que Neruda, siendo su poesía nueva "no cae dentro de ninguna escuela ni se ajusta al canon preceptivo. Tampoco acepta la escolástica de los nuevos rumbos." Enseguida y queriendo establecer antecedentes o reminiscencias con la tradición literaria, entroncaría Neruda "con la norma clara, precisa y diáfana de los más humanos de los poetas románticos". Este parentesco difiere sustancialmente de los epítetos de la crítica, representada, como hemos mostrado, por Alone y por Latcham (46), todos ellos antecedentes que delinean las preferencias críticas y que permitirán en lo sucesivo intentar una taxonomía de los textos de recepción que leemos.

En palabras del poeta español, la poesía nerudiana es "poesía exacta" y en consecuencia "tan remota del lirismo sentimentaloide como de fabricar versos por el gusto de fabricar algo".(47) Y luego un juicio que remite a Huidobro, sin embargo, aplicado a Neruda: "hay en *Residencia*... una verdadera sensación de ser el poeta un residente que goza con lo que se le puede escapar el día menos pensado... Moisés, haciendo saltar agua de las peñas, era en cierto orden menos creador".

En el marco de las acogidas favorables hay una línea de crítica que más allá de poner de relieve la habilidad escritural del poeta, intenta una lectura atendiendo al carácter material de su poesía, ya presente en *Residencia* en contra de la tesis muy defendida en la época que acusa el carácter "deshumanizado" de la poesía de Neruda. Estas lecturas adelantan una perspectiva crítica que leerá la producción nerudiana de esta época con criterios sociológicos e ideológicos propios de fines de la década y que, sin embargo, seguirán considerando *Residencia* como un texto de la así llamada fase de pre-conversión hacia la poesía social.(48) Destacamos aquí la charla dictada por Arturo Aldunate Phillips en la Universidad de Chile bajo el título "El nuevo arte poético y Pablo Neruda", leída en 1936.(49) El autor circunscribe las nuevas formas poéticas en función de las circunstancias históricas y sociales en las que el poeta escribe, lo cual explica, dice, el surgimiento y desarrollo de las vanguardias de postguerra como signos de rebelión, de agotamiento y respuesta frente al desastre producido por la técnica. Luego y a modo de explicación respecto de la acogida de las obras nerudianas, sostiene que todas las renovaciones de la cultura han tenido por parte de la masa contemporánea desaprobación e incomprensión. La nueva poesía "aparece para quienes no están en su ambiente, desconcertante. Especialmente si se juzga con el criterio y desde los puntos de vista de principios de siglo, resulta incomprensible y abstrusa." El crítico sugiere, en consecuencia, "ponernos en situación de receptividad". Es interesante como muestra de una crítica que se aparta de los tópicos ya revisados el atender a la argumentación de Aldunate Phillips, quien luego de citar los primeros versos de "Farewell", deduce de ellos: "Neruda ha oído este reclamo de rebeldía y con ello justifica su condición de poeta universal de poeta nuestra hora(sic)".(50) Ello porque "el artista de hoy, ha bajado a la miseria humana, ha rebuscado entre su material sucio y áspero y ha sabido recoger la

vibración que había en él (...) todo lleva el reflejo de esta hora trágica, de esta etapa de la vida del hombre en que, después de muchos siglos, la masa entra en acción por sí misma, en justicia, pero grosera y brutalmente". Por otra parte y ya que el poeta es, a su juicio, la cristalización de su tiempo, es paradójico que resulte incomprensible para sus contemporáneos. En su opinión, *Residencia* sería el ingreso del artista "en el siglo amargo y desorientado en que vivimos". Aldunate Phillips subraya a cada paso el ingreso al mundo "de la materia" en *Residencia*, al mundo de las cosas cotidianas, de los aspectos materiales, sin descuidar "la emoción espiritual". En síntesis, en el poeta ya no se trataría de aquel "dolor romántico y ponderado tan cantado por los poetas del siglo pasado", sino que se trata de "el dolor brutal y mantenido".

Es interesante leer este artículo paralelamente a otro, publicado en 1944 por Jorge Carrera Andrade en *Revista Iberoamericana*.(51) Allí, ahora con distancia histórica , el crítico lee la obra nerudiana desde una perspectiva similar. Para él, el poeta "no inventa cosas cuando canta, sino que se reduce a quitarle la máscara a la realidad y denunciar su verdadero nombre y su misión secreta". En su opinión, la poesía se libera en un grado sumo y entonces, "Neruda no aspira sino a ser el hombre común, intérprete de la angustia humana en el vasto escenario terrestre." Es más, para Carrera, *Residencia* "da la medida de la profundidad espiritual americana", libro "lleno de impresiones orgánicas." Su poesía es conscientemente oscura, "dejando únicamente al descubierto su viva raíz terrestre. Se trata, según el columnista, de una poesía compacta, mineral "de una dureza que muchas veces no se deja penetrar a la primera intención." En otra parte, dice Carrera: "No hay nadie que haya superado a Neruda en realismo patético. Sus cantos a la materia son incomparables en castellano". Opone este valor a los intentos de las vanguardias francesas, en las cuales, el crítico encuentra "mucho convencionalismo, mucha cultura ultrarrefinada, mucho elemento libresco." Ambas notas revelan un intento de leer la obra de Neruda desde una posición ya no cara a la vanguardia ni desde la postura conservadora, sino más bien a partir de criterios de corte social. Volveremos sobre ello en lo sucesivo.

Pronta a la aparición de *Residencia*, Pablo de Rokha publicará su famoso "Epitafio a Neruda"(52), el cual inaugurará el paradigma de la crítica antinerudiana que acompañará el desarrollo de la poesía de Neruda incesantemente, en especial, durante la década del treinta. Exento de perífrasis, de Rokha descalifica de plano la poesía de Neruda, quien es, en sus palabras, "un poeta romántico que quiere pasar por moderno", es, a la vez y por ello "un simulador". Al lado de de Rokha y en posición política opuesta, el escritor ultraconservador Jenaro Prieto considerará a Neruda el representante de la "poesía modernista" (en el sentido de "moderna"), lo que le hace proclive a "perder la noción". Neruda, "habituado a la nueva sindéresis que proscribe toda lógica, trastrueca el uso de los cinco sentidos y huye de la claridad como de un mal pensamiento". Al final de su texto, Prieto agrega: "menos mal que, según dice, la catástrofe española tendrá una

profunda repercusión en su poesía" y luego finaliza con la expresión de su expectativa: "¡Ah!, si volviera a los tiempos del crepusculario".(53)

El censo de los adjetivos y los juicios hasta aquí reseñados explicarán luego la toma de posición de la crítica frente a Neruda, que se dicotomizará, pero que en un punto concreto, va a permitir declarar la síntesis nerudiana, la que vista con ojos de hoy, resultaría la tesis defendible, atendiendo al proceso y evolución de su obra, perspectiva histórica que sus contemporáneos no podían tener.

En general se puede decir que las modificaciones en el campo de la sociedad de entonces y por ende en el marco del arte preparaban paulatinamente un contexto que se decantará más nítidamente en años posteriores, hacia finales de la década. En este momento que revisamos Neruda ya estaba situado como eje literario de época y la magnitud de su obra se insertará dialógicamente dentro de una situación compleja como es el asentamiento de la vanguardia en este período. Hasta este instante las líneas de orientación y los lugares sistemáticos de los autores estaban ya delineados: encabeza esta nueva perspectiva Huidobro, le siguen Humberto Díaz Casanueva, Juvencio Valle, Rosamel del Valle, Pablo de Rokha, etc. En este panorama los grupos de ultravanguardia parecen quedar en un segundo plano y no alcanzan a constituir un quiebre consistente que pudiera garantizar su permanencia en este diálogo de vanguardia, sus resultados no son visibles ni duraderos, aunque en su momento lograron plantear inquietudes y reflexiones en torno al sentido, la naturaleza y la función de la poesía en el contexto chileno.

El advenimiento de la literatura social, la impronta de las ideologías de izquierda, la superación paulatina del Criollismo en favor de un Cosmopolitismo (social) van a favorecer una poesía de vanguardia ruptural, con cierta derivación hacia problemáticas existenciales, metafísicas, y a la vez lúdicas, pero luego progresivamente materiales, sociales y el sujeto quedará entonces puesto en el centro de un problema, en un contexto definido en el cual se preparaba para una actitud de agente.

Se advierte, a través de las sucesivas recepciones de la poesía de Neruda que hemos reseñado, por lo menos, una doble actitud. La publicación de las obras recepcionadas suscitó una variedad de reacciones que intentamos esquematizar con el objeto de tener un panorama ordenador. Para ello es necesario y, siguiendo nuestras premisas teóricas, consecuente, atender al orden de los receptores y los lugares concretos desde donde ellos emiten sus juicios, de tal manera de evitar la generalización, inconveniente cuando se habla de la lectura de Neruda durante estos años sin pensar en la variedad de órdenes de los lectores. En primer lugar y de manera amplia, el lector de la época se veía enfrentado a una disyuntiva: tradición o novedad; exactamente en un momento del desarrollo literario, en el cual la cuestión candente era Criollismo (tradición) frente a Imaginismo o

Cosmopolitismo (novedad). Ello porque la reflexión y la concretización en obras de lo "nacional" o "latinoamericano" no resultaban hasta entonces satisfactorias ya que las posiciones eran claramente extremas e irreconciliables.(54) Ya que los lectores en general tenían presente dentro de su horizonte de expectativas la lectura de *Veinte poemas*, por ejemplo, en el momento de leer las obras a partir de 1932, el autor era situado "dentro y fuera" de la vanguardia en tanto superación del Modernismo y del Romanticismo y en tanto intento de ensayo y experimentación. Esta misma "evolución" de la obra nerudiana será ejemplar en el sentido de que la incorporación de nuevas formas y la cercanía aún frente a modelos anteriores se hace visible en el desarrollo mismo de su escritura y, sin violencia, si se la compara con obras de escritores contemporáneos o que comienzan a escribir ya a partir de las premisas de vanguardia. Esta cuestión explica por qué existen dispares opiniones en cuanto a la pertenencia a escuela de Neruda, puesto que los modelos de escritura ya estaban determinados, como hemos dicho, y no parecían ofrecer alternativas para una posible síntesis.

La evolución hacia la oscuridad resulta positiva para el escritor de vanguardia como lector, puesto que satisface -paradojalmente- sus expectativas claves: hermetismo y poesía elitista. Sin embargo, para el crítico impresionista como lector, ese paso a la oscuridad adquiere carácter negativo, puesto que su modelo de lectura y su lector tienen otra expectativa: la claridad y la reminiscencia a formas de escritura ya incorporadas en el horizonte de lecturas del público. De allí que el carácter "vanguardista" de Neruda sea puesto en cuestión por los escritores de vanguardia, allí donde esta crítica lo entendía como "nuevo". Concretamente, para escritores como Huidobro, de Rokha, Anguita, Teitelboim, la poesía de Neruda es retardataria, "demodé", puesto que ellos representaban la poesía nueva por antonomasia. Para la crítica de corte objetivista, Neruda era "moderno", "oscuro" y a pesar de ello, signado con valor positivo, puesto que, con todo, resultaba más accesible que el resto de la vanguardia. Situados en la percepción del lector de época, en Neruda es visible el desarrollo hacia la vanguardia (piénsese en *Residencia*) ya que él ofrece una obra anterior que satisfacía las expectativas de un lector también anterior y que ahora se veía enfrentado a una obra de vanguardia extrema y quizá, por huida, volvía a leer la poesía de la década del veinte. Frente a lo "ultra moderno", el lector se remitía a las obras anteriores de Neruda y de allí el conflicto (probablemente defraudación de expectativas) frente a *Residencia*. Esto explicaría la confusión de reacciones motivadas por la publicación, que sin embargo, no provoca mayores dificultades, por ejemplo, en otros contextos como el español, donde el texto entra sin violencia al sistema literario de vanguardia imperante.(55)

La evaluación de la obra de Neruda desde la perspectiva de sus contemporáneos deviene más compleja por el hecho de que Neruda en diversas oportunidades (aunque no in extenso) manifestó sus desacuerdos y divergencias con la vanguardia, aun cuando se advierte sin dificultad su adhesión a algunas de sus

prácticas. Ya en 1926, en una entrevista concedida a *El Mercurio*, Neruda sostenía: "Yo creo que el arte es una cosa seria."(56) Esta declaración hace sistema luego con sus opiniones a propósito de una reseña del libro *Afán del corazón*, de Angel Cruchaga Santa María.(57) En este artículo, Neruda había rechazado el ludismo en la poesía y con ello manifestaba sus disidencias con la vanguardia al modo del Runrunismo o de la poesía como artificio o como divertimento, al modo del Creacionismo. En esta ocasión, dice: "Ni el que impreca con salud de forajido, ni el que llora con gran sometimiento quedan fuera de la casa de las musas poesías. Pero aquel que ríe, ése está fuera." Esta opinión es ya una declaración de principios que explica las controversias literarias dentro de la primera mitad de la década del treinta. Este rechazo al ludismo y por ende a uno de los principios de la vanguadia, mantiene a Neruda al margen de los poetas nuevos, muchos de los cuales se habían propuesto superar y abolir "la seriedad" de la poesía de los años veinte.(58) Este es uno de los puntos de conflictos esenciales en el diálogo polémico de aquellos años, ya que el ejercicio verbal proclamado por los vanguardistas estaba reñido con el principio romántico de la vida, que Neruda había proclamado en el "Prólogo" de *El habitante y su esperanza*. En este sentido, Alone va a rechazar también una de las obras más importantes de la época, pero escasamente recepcionada: *Tres inmensas novelas*, escrita por Huidobro en colaboración con Hans Arp.(59) En esa oportunidad, Alone se muestra en contra del ludismo huidobriano.

Hasta ahora resultan más o menos evidentes las exigencias para la poesía de la época, o dicho de otro modo, las exigencias de, por lo menos, lo que no debía ser la poesía: por un lado rechazo de plano del ludismo, del juego y de la "acrobacia verbal" de la que se decía del Runrunismo; por otro lado, desdén contra el hermetismo y la poesía elitista, al mismo tiempo que rechazo y desconfianza frente a la poesía "decadente", "pesimista", "caótica" y "anárquica", para usar los términos en su contexto histórico. Sin embargo, esta exigencia no se resolvía en la asunción de modelos anteriores o prevanguardistas a modo de rescate de producciones pasadas, hecho que se hará más evidente avanzada la segunda mitad de la década del treinta.

Ello nos lleva a concluir que la búsqueda se centraba en ese punto de síntesis y de medianía de una lírica que debía ser renovadora y "moderna" sin ser extrema, en el sentido de que no debía conducir a un hermetismo, sino más bien, debía procurar alcanzar un público más vasto. Por otra parte se hacía cada vez más evidente la necesidad de "humanizar" el arte y la literatura en particular en el sentido de que ésta debía materializar la cuestión del hombre y su determinación a través de la sociedad. La urgencia de una poesía vinculada al "hombre real" y su situación en el mundo explica, entre otras cosas, el porqué de esa doble actitud del lector frente a *Residencia en la tierra*, ya que el libro satisface por un lado la exigencia de "modernidad" (de allí su oscuridad y el uso no ortodoxo de procedimientos literarios) y, al mismo tiempo, se asienta en la cuestión existencial

del hombre. Es por ello que insistimos en el carácter de síntesis que el libro porta para su contexto de lo cual se desprende, a pesar de la recepción negativa por parte de algunos críticos, que a condición de esta síntesis pudo dicha obra mantener su vigencia más allá de su circunstancia histórica.

El sentido pesimista de su obra durante los años treinta y especialmente en *Residencia en la tierra*, del cual reniega el propio autor con perspectiva histórica(60), será para sus lectores contemporáneos garantía de actualidad ya que su proyecto poético hace sistema con el acontecer histórico del período de entre guerras (vivencia de la "banca rota" de la cultura occidental) y responde artísticamente a las exigencias creadas en ese estado de cosas.

La actitud en cierta medida ecléctica que se evidencia en la poesía de Neruda de aquellos años será bienvenida por la mayoría de los poetas de su tiempo. Su intento de incluir recursos y procedimientos de vanguardia le permitirán moverse con relativa comodidad dentro de los marcos del "arte nuevo" y su búsqueda constante de nuevas formas, su desapego frente a poéticas excluyentes y definitivas le significarán una acogida satisfactoria por parte del grueso público.(61)

Para la crítica de corte conservador (impresionista), como hemos indicado arriba, la obra de Neruda significa la concreción de los procedimientos novísimos en boga(62); para críticos como Silva Castro, por ejemplo, Neruda sería aceptable a condición de que no conduzca, en sus palabras, al "nihilismo" y al "disparate", manifestaciones de lo que él denomina las "arbitrariedades de la poesía". Para los escritores que al mismo tiempo comparten la condición de críticos y que acogen con entusiasmo la nueva poesía, Neruda sería el poeta más importante en lengua castellana. Finalmente, para poetas como de Rokha o Huidobro, Neruda sería un falsario y un "simulador", disidencia que no sorprende si se tiene en cuenta, como ya decíamos, que ambos pretendían mantener la hegemonía de la poesía nueva a ultranza.

Visto así, la síntesis nerudiana abrirá al público de la época un horizonte de posibilidades de lectura, ya que su escritura se muestra en proceso de constante sistematización y replanteamiento, y a pesar de sus premisas programáticas, se mostrará abierta frente a lecturas de la misma manera plurales y diversas. La estilización de la nueva obra nerudiana se hará visible sólo algunos años más tarde, cuando la experiencia política desde 1936 exija una reconsideración del sentido de la escritura en un contexto que pondrá en tela de juicio la experiencia vanguardista y que marcará paulatinamente su liquidación.(63)

NOTAS

1 *Residencia en la tierra* se publica en abril de 1933 por editorial Nascimento y recoge poemas fechados entre 1925 y 1931. La primera edición tuvo un tiraje de cien ejemplares, la publicación definitiva la hace Cruz y Raya en Madrid en dos volúmenes (1935). En adelante *Residencia*.

2 Posteriormente ponemos en relación estas publicaciones con la *Antología de poesía chilena nueva* y con las revistas editadas por Huidobro con el fin de examinar este diálogo en un marco más vasto.

3 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Stgo., Nascimento, 1924. En adelante, *Veinte poemas*.

4 Silva Castro acusó en varias oportunidades este carácter popular de cierta poesía del momento, haciendo una dura crítica al uso de la lengua allí practicada. Vid. "La poesía vulgar en Chile y sus poetas", en: *Lecturas*, Stgo., 15 de septiembre de 1933.

5 En el momento es de indudable importancia la lectura de nuevos avances en las áreas de la psicología y especialmente del psicoanálisis, como también de las ciencias físico-matemáticas.

6 Esta actitud se hace presente con nitidez en los críticos autores que se sitúan en una línea progresista y "objetivista" en cuanto a la crítica literaria y de arte. Un rechazo a esta actitud se puede leer en el artículo de Raúl Silva Castro, "La barbarie en 1a prosa periodística chilena", en : *Letras*, Stgo., año II, N° 13, septiembre de 1929.

7 Alone ya manifestaba en 1926 su "indecible fatiga de cuanto se ha dicho y escrito sobre la tierra", y definía los poetas de vanguardia a propósito del libro *Anillos*, de Neruda y Tomás Lago (1926): "Intentan cambiar el paisaje, tratan de reducir a polvo la piedra que aquellos se contentaban con tallar (...) se salen de la literatura. Con elementos pedidos a otras artes, pintan cuadros extravagantes, suscitan visiones extravagantes, provocan músicas de ritmos desencadenados y vibran en un delirio lírico fuera de lo humano", Cfr. *Los cuatro grandes de la literatura durante el siglo XX*, Stgo., Zig-Zag, 1962, p. 184.

8 Vid. "La polémica entre autores y críticos (1932-1933) desde la perspectiva de la teoría de la recepción literaria", *op. cit.*

9 Cfr. *infra*, Cap. II, pp. 75 y ss.

10 Es el caso también del respaldo que Humberto Díaz Casanueva brindó al libro de Rosamel del Valle *País en blanco y negro*, publicado en 1929. Véase su reseña del libro en: *Letras*, Stgo., octubre -noviembre de 1929.

11 Vid. "Arbitrariedades sobre la poesía", en: *Indice*, Stgo., año I, N° 5, agosto de 1930. Silva Castro cita como ejemplo (sin mencionar su fuente) un poema de Raúl Lara, de su libro *La humanización del paisaje*, que como sabemos, es un miembro del grupo runrunista. En su opinión, los nuevos poetas "se hacen un pedestal de su ignorancia y de su falta de control".

12 Es curioso atender a los apelativos de Silva Castro para con la nueva poesía y su afán de excluir a Neruda de las nuevas tendencias, ya que los mismos epítetos, como observaremos, serán aplicados a este último.

13 Cfr. *Letras*, Stgo., año III, N° 25, octubre de 1930.

14 Meza Fuentes, Roberto, "*Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* por Pablo Neruda", en: *El Mercurio*, Stgo., 11 de septiembre de 1932.

15 Cfr. Alone, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada, por Pablo Neruda (Nascimento)", en: *La Nación*, Stgo., 18 de septiembre de 1932.

16 Nada sorprendente para quien "amaba con exceso las virtudes clásicas: la claridad, la sencillez, la naturalidad, el orden", Cfr. *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX*, p. 183

17 Juicios muy semejantes se puede leer en la entrevista concedida por Max Jara al diario *La Nación*, el 15 de enero de 1939. Consultado sobre la poesía actual, responde: "¿La que encabeza Pablo Neruda? Bueno, es difícil hablar de lo que uno no comprende. Yo personalmente no comprendo la poesía última de Pablo Neruda. Tendríamos que traer a un psicoanalista, a Freud o alguno de los que siguen sus teorías." La poesía nerudiana es, en su opinión, subjetiva, dislocada, sin orden y estaría en ella "todo mezclado, lo hermoso está revuelto entre mucha cosa fea, inútil, que es el 80% de lastre de la poesía llamada modernista." No es otra la perspectiva de Juan Larrea, quien hace el mismo reproche a Neruda. El poeta español, después de su análisis de "Alturas de Machupicchu" concluye que las asociaciones, los paralelismos, las imágenes iterativas, resultan arbitrarias y no obedecen a sistema alguno. Concluye Larrea que los versos y los procedimientos nerudianos se definen por el hecho de que son intercambiables y de allí la debilidad de la poesía de Neruda. Cfr. *Del surrealismo a Machupicchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967. Vid. especialmente "Machupicchu, piedra de toque", pp. 131 y ss.

18 La referencia a algunas de las premisas básicas de las vanguardias europeas es aquí visible, en lo que dice relación con los procedimientos literarios en la construcción de los textos.

19 Algunos poemas fueron leídos por Neruda en el marco de una lectura literaria realizada en la Sociedad de Amigos del Arte, en Santiago, el año 1932.

20 Alone había advertido la influencia de Ercasty en Neruda y de éste en la poesía nueva. A propósito de ello, Neruda había publicado una carta dirigida al crítico en *La Nación* en octubre de 1930. Con el título "Refuta influencias indirectas", el diario publica la carta fechada el 15 de julio en Java, India Holandesa. Entre otras cosas, Neruda afirma: "Es muy cierta esta influencia de Sabat sobre cierto período de mi producción; pero es vagamente audaz decir que indirectamente Sabat ha influenciado a los nuevos poetas. Fuera de mi, ningún poeta chileno ha sufrido esta influencia (...) Yo rechacé con violencia la actitud de Ercasty y destruí el libro que la mostraba. Este libro fue de sesenta o setenta largos poemas y, fuera de cuatro publicados en *Dionysos* y uno salido en *Atenea*, los demás murieron inéditos". Neruda cierra su carta así: "Se ha exagerado con insistencia el alcance de mis obscuros descubrimientos y ruego a Ud. creer que ya estoy preparado para aceptar las mayores insistencias del olvido." Cfr. *La Nación*, Stgo., 19 de octubre de 1930.

21 Ya veremos en el capítulo siguiente la respuesta crítica de Alone a la publicación de la *Antología de poesía chilena nueva*, donde se manifestará su rechazo a la llamada nueva poesía.

22 Joaquín Edwards Bello responde a este artículo de Alone en *La Nación* el mes de noviembre del mismo año y a la vez que exalta la poesía nerudiana, explica la posición de las viejas generaciones frente a Neruda: "Para nosotros los escritores formados sensiblemente en el siglo XIX, el Neruda de ahora resulta difícil cuando no oscuro. El sutilísimo crítico de *La Nación*, cuyos juicios interesan tanto aquí como tras los montes ha sufrido la más curiosa metamorfosis en su concepto de este poeta. Yo comprendo que al principio se le niegue y después se le consagre. Es que Alone, como yo, se formó en el XIX y declaro que existe un hombre nuevo que se está formando, que no obedece a una *moda*, sino a un mandato biológico", Cfr. "Neruda. Esta tarde en el Teatro Miraflores", en: *La Nación*, Stgo., 10 de noviembre de 1932.

23 Vid. *Crisol, Revista literaria de Iquique*, Iquique, N° 3, 2 de marzo de 1935.

24 Los diarios y las revistas de Santiago, sobre todo, habían dedicado notas publicitarias del libro y ya lo incluían en listas de textos recién editados, con lo que el estado expectante del público estaba suficientemente motivado.

25 Cfr. *La Nación*, Stgo., 17 de noviembre de 1935.

26 Por otro lado, algunos poemas de la primera parte ("Galope muerto", por ejemplo), habían sido publicados en revistas y otros ya eran conocidos públicamente, antes de la ida de Neruda a la India como cónsul.

27 Vid. "Hombres, ideas y hechos: Presentación de Neruda", en: *Atenea*, Concepción (Chile), N° 87, mayo de 1932, pp. 231-237. Esta nota de Bulnes es considerada por el editorial de la revista como "lo más interesante que se ha dicho de Neruda entre nosotros."

28 Cfr. *Paludes*, Paris, Libraire Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Francaise, 1926.

29 Cfr. Bulnes, *art. cit.*

30 Citado por Bulnes sin referencia de fuentes. Cfr. Bulnes, *ibid.*

31 Sobre ello volvemos hacia el final del presente capítulo.

32 El diálogo polémico entre runrunistas y Neruda se encuentra sintetizado en el capítulo sobre el Runrunismo, pp. 10 y ss. Neruda había celebrado la publicación del libro de Valle en una carta publicada en *La Nación*, del 20 de noviembre de 1932, donde dice: "Juvencio Valle no es vanguardista, ni es por suerte, runrunista. Es, sin embargo, por derecho de señorío lírico, por tensión y aumento de vida verbal; por condiciones esenciales y secretas, visibles, sin embargo, en su estructura; por lo arbitrario, lo profundo, y lo dulce, y lo perfumado de su poesía, es, digo, el poeta más fascinador y atrayente de la poesía actual de Chile."

33 Vid. Edwards Bello, *art. cit.*

34 Vid. "La voz de los poetas", en: *La Nación*, Stgo., 26 de enero de 1933.

35 En esta antología se recogen poemas breves que describen las circunstancias infrahumanas en que vivieron algunos habitantes de Spoon River, pequeño pueblo del estado de Illinois. Para Montenegro se trata aquí de un cambio de retórica, una "audaz innovación en la lírica moderna" que el autor habría ido a buscar "en la *Antología griega*, en los clásicos anteriores a Jesucristo." Vid. *art. cit.*

36 Montenegro es representante de la narrativa de corte social y por ello su entusiasmo para con la nueva poesía, género en el cual ve realizado su propio proyecto literario, de ahí su lectura crítica de Neruda.

37 *Ausencia*, Stgo., Ed. Universitaria, 1932.

38 Vid. "*Ausencia*, poemas por Arturo Torres Rioseco", en: *La Nación*, Stgo., 13 de noviembre de 1932.

39 Cfr. "El modernismo y la vanguardia en inglés", en: *Atenea*, Concepción (Chile), N° 106, abril de 1934.

40 En el texto, años más tarde reseñado por Raúl Silva Castro, leemos: "In this poem we have a glorification of the animal instinct, notas a manifestation of the miracle of nature, but as on end in itself." Cfr. "The Modernist Trend in Spanish American Poetry", en: *Revista Iberoamericana*, México, V, 15 de mayo de 1942. pp. 17-29.

41 Como se ha podido observar, el tratamiento de la crítica institucionalizada de inspiración impresionista gusta de asociar la nueva poesía, especialmente la nerudiana, con parámetros de la clínica o con epítetos que quieren hacer notar el carácter infantil y enajenante de la poesía de vanguardia.

42 *Las letras chilenas*, Stgo, Nascimento, 1934.

43 Vid. Valdés, Abel, "El hondero entusiasta", en: *El Mercurio*, Stgo., 19 de febrero de 1933.

44 La referencia de Valdés a Alone es aquí evidente.

45 Cfr. *El Mercurio*, Stgo., 10 de noviembre de 1933.

46 En 1931, Latcham considera a Neruda "el verdadero profeta desde 1923 hasta hoy", sin embargo, en otras oportunidades adjetiva su poesía como "deshumanizada". Vid. "Diagnóstico de la nueva poesía chilena", *art. cit.*

47 Es interesante contrastar estos juicios de Souviron con los hasta aquí ya reseñados, ya que ese "lirismo sentimentaloide" es exactamente el reproche de la vanguardia a Neruda, especialmente cuando ésta lee *Veinte poemas*.

48 Dentro de la amplia bibliografía en torno a Neruda desde perspectivas actuales, remitimos a *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, ed. de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí 1980; de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Bs. As, Ed. Sudamericana, 1951; así como Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.

49 Cfr. *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Stgo., 1936.

50 *Ibid.*

51 Vid. Carrera Andrade, "El americano nuevo y su actitud poética", en: *Revista Iberoamericana*, México, V. VII, N° 14, 15 de febrero de 1944. pp. 401-422.

52 Cfr. *La Opinión*, Stgo. 22 de mayo de 1933. Un libro clave para investigar las relaciones entre ambos poetas es *Neruda y yo*, escrito por de Rokha y publicado en la Editorial Multitud en 1955.

53 Vid. "Con ojos de poeta", en: *El Diario Ilustrado*, Stgo., 6 de febrero de 1937.

54 El panorama de alternativas para el público no era del todo claro, aun cuando sí disyuntivo: o se leía a Pezoa Véliz, a Magallanes Moure, a Max Jara, representantes del Postmodernismo, o se aceptaba el desafío de la nueva poesía y se leía a Huidobro, de Rokha, Neruda o a los runrunistas.

55 En España se aclama el libro casi sin excepciones, salvo la polémica entre Juan Ramón Jiménez y Neruda, frente a la cual, Neruda obtuvo un respaldo casi unánime de los compatriotas del representante de la poesía pura por antonomasia en España. Para el detalle del diálogo Ramón Jiménez-Neruda, véase: Ricardo Gullón: "Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez", en Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, pp. 175-197, originalmente publicado en *Hispanic Review*, N° 39, 1971, pp.141-166.

56 Cfr. Prólogo de *El habitante y su esperanza, Obras Completas*, Bs. As.: Editorial Losada, 1968, 3 vols, 1974, T.I, p.117.

57 Vid. "*Afán del corazón*. Poemas de Angel Cruchaga S.M.", en: *Lecturas*, Stgo., año 1, N° 17, abril de 1933. Este texto, firmado en Batavia, Java, en febrero de 1931, ya había sido publicado antes en *Atenea*, con el título "Introducción a la poética de Angel Cruchaga", Cfr. *Atenea*, Concepción, 75-76, mayo-junio de 1931.

58 Latcham había dicho de Huidobro que su mérito principal era "haber reaccionado contra la gravedad criolla. El influjo suyo contribuía en Santiago a derribar prejuicios y a cubrir con su sudario mortal a los menguados defensores de la retórica antigua", cfr. *Sur*, p. 141.

59 En una nota publicada en *La Nación*, Alone escribe: "Si se aceptan y admiran los dibujos animados de biógrafo, esa sucesión vertiginosa de disparates gráficos que nos alivian de todo pensamiento, no vemos por qué

se rechazarían las tres inmensas novelas de Vicente Huidobro y Hans Arp. Son lo mismo. Divertidas, livianas, agradables, con una fantasía endemoniada y un torbellino de imágenes delirantes, clarísimas, una especie de caos nítido". Más adelante agrega: "Uno lee, se frota los ojos y dice ¿ estaré soñando? Así son los libros que se leen en sueños". Con tono irónico para con la vanguardia, agrega: "Es la última palabra". Cfr. *La Nación,* Stgo., 30 de junio de 1935.

60 Durante la publicación en México de *Canto general*, Neruda declara a Alfredo Cardona Peña: "Contemplándolos ahora, considero dañinos los pocos poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir". Cfr. Alfredo Cardona Peña, "Pablo Neruda: breve historia de sus libros", en : *Cuadernos Americanos,* México, IX, N° 54, noviembre-diciembre, 1950, pp. 257-289.

61 Este es otro argumento para explicar las querellas literarias en el contexto chileno de entonces, ya que, por ejemplo, para Huidobro o de Rokha, las poéticas por ellos sustentadas no admitían replanteamiento alguno y cada texto reafirmaba en la práctica la poética, intentando satisfacer así el principio de la consecuencia entre teoría y concreción. Frente a ello, baste sólo la frase de Neruda: "a mí me cuesta escribir". Cfr. Prólogo de *El habitante y su esperanza, op. cit.*

62 Para críticos como Alone, Neruda será el poeta de vanguardia por definición, sin embargo, luego terminará por declararlo el poeta más importante de la literatura chilena.

63 Se ha estudiado ya ampliamente el llamado quiebre de la poesía nerudiana a partir de la Guerra Civil Española que le llevará a proclamar una poesía social y al servicio de la revolución. En capítulos posteriores analizaremos este cambio a la luz de las recepciones periodísticas y en relación con el proceso que sigue la vanguardia hacia finales de la década del treinta.

V. PRESENTACION Y ANALISIS DE LA ANTOLOGIA DE POESIA CHILENA NUEVA, *DE EDUARDO ANGUITA Y VOLODIA TEITELBOIM (1935)*

Uno de los textos más relevantes publicados en la mitad de la década del reinta es la *Antología de poesía chilena nueva*(1) editada por Eduardo Anguita Volodia Teitelboim. Por razones que examinaremos, constituye el libro un enómeno literario decisivo en el proceso y desarrollo de la vanguardia literaria hilena. Por un lado, se trata de una publicación que por tener el carácter de ntología representa una fuente fidedigna para inferir una selección evaluativa de a poesía de vanguardia del momento. Por otro lado, pretende ser representativa y en este sentido se percibe en ella, a través de su sanción selectiva, un afán de ser a propuesta directriz para la entonces llamada "nueva poesía". Con ello se delimita, a la vez, el ámbito de las nuevas tendencias, sus postulados teóricos y sus concreciones, presentando así la *Antología* un carácter cerrado y hegemónico, al mismo tiempo que expone explícitamente los nombres de los representantes de la "nueva sensibilidad".

Uno de los caracteres de la *Antología* es su heterogeneidad, rasgo que será discutido con vehemencia por la crítica de entonces. Este rasgo habla de la variabilidad literaria del momento y permite observar aspectos diversos o realizaciones concretas de programas poéticos, en algunos casos, incluso disímiles.(2) Otro elemento distintivo del texto reside en el hecho de que en él se encuentran presentes autores de diversas "generaciones" e incluye a los antologadores como representantes de la "poesía nueva" a ultranza, quienes dialogan al interior del texto con los "poetas mayores". Este diálogo muestra las filiaciones literarias entre los poetas más jóvenes y los ya "consagrados", las cuales se hacen evidente a través de las poéticas tanto implícitas como explícitas.(3)

Como ya hemos hecho notar en capítulos anteriores, el texto viene precedido de una serie de anuncios y avisos de publicidad, tanto en diarios como en revistas del país. Las expectativas para el público ya habían sido creadas y la recepción en comentarios periodísticos no se dejó esperar.

La portada del texto enumera los nombres de los autores antologados según la fecha de nacimiento. Ellos son: Vicente Huidobro, Angel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

La *Antología* incluye dos "Prólogos", el primero firmado por Volodia Teitelboim y el segundo por Eduardo Anguita.

En el texto de Teitelboim es perceptible el intento de conectar la práctica literaria con la práctica social y en ello es el tono de este primer Prólogo coherente con el discurso teórico que hemos observado en la serie de revistas publicadas por Huidobro, a quien Teitelboim sigue muy de cerca. Una de las primeras máximas sostiene que la suma de las creaciones del artista "es paralelamente la adición de las órbitas sociales en que las dio a la luz". A su juicio, la "unidad estética" es el producto de la confluencia dual de lo interno y de lo externo, del juego recíproco de influencias entre mundo sensorial y mundo creador. El "nuevo mundo" es, en sus palabras, "un nuevo espíritu criticista", es el "sentido revolucionario" de un "actual ciclo histórico", en que las jerarquías son destruidas y que informa a este período con el fin último de concretar "la batalla de las muchedumbres por su justo sitial." Uno de los caracteres básicos de este "nuevo espíritu" es la destrucción de las evidencias absolutas, de los principios totalizadores y su fin es la "libertad interna", "imprescindible para externizar la plenitud del ser".

Puesto que el arte nuevo busca esa libertad y no se sujeta a las evidencias dicotómicas, debe prescindir de lo cotidiano y trabaja "la superior realidad" que poco tendría que ver con las circunstancias inmediatas. El arte nuevo se proclama superador del Clacicismo y del Romanticismo, a la vez que del Realismo, "trasplantación artificial que persigue como arquetipo la fotografía del objeto preexistente y mueve guerra contra la verbal catarata romántica hecha de falso frenesí".

Un dato interesante es la cita de Teitelboim de Góngora, donde se emparenta con las predilecciones literarias de los poetas de la Generación del 27 en España: "tardíos discípulos de Góngora (...) plantean como problema rey de la temática poética la resolución musical y sensual de la palabra." Así, la poesía no es "la lucería ni el malabar", sino el ejercicio de la revelación del trasmundo a través del hombre.

Teitelboim rechaza el concepto de inspiración y está por la concepción del poeta creador y consciente de su práctica, en ello se respalda en un texto de Charles Baudelaire: "Resolví informarme del por qué y transformar mi voluptuosidad en conocimiento: todos los grandes poetas se hacen naturalmente, fatalmente, críticos. Compadezco a los poetas que guía solamente el instinto; los creo incompletos."(4)

La segunda parte del "Prólogo" establece una comparación entre la poesía chilena y la hispanoamericana, de la cual se infiere que "la poesía chilena es cronológicamente la primera", de tal modo que "el hecho poético nuevo más trascendente entre todos los de Hispanoamérica lo constituye la poesía chilena." Sentadas estas premisas y luego, la categórica primacía de la poesía chilena, el autor procede a trazar un bosquejo histórico de su desarrollo.

A su juicio, los sistemas poéticos predominantes a inicios de siglo son el Simbolismo y el Parnaso franceses. El autor subraya: "Con muchos años de atraso son leídos e imitados Verlaine, Samain, Moréas, Dierx, Maeterlinck, Verhaeren, Louys, Jammes Rollinat, Richepin y Banville." Desplaza estos modelos el Modernismo de Rubén Darío, "alrededor del cual ofician rituales menores, Lugones, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Valencia, Santos Chocano, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, González Martínez, Asunción Silva, Nervo, Marquina y algunos más."

En el marco de la poesía chilena nueva, los representantes más destacados a su juicio son Jorge Hübner Bezanilla, Vicente Huidobro, Angel Cruchaga Santa María, Daniel de la Vega, Tomás Chazal, el nicaragüense Gabry Rivas, Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga y Gabriela Mistral. Dentro de esta lista Huidobro, Cruchaga Santa María y Pablo de Rokha son "los primeros heterodoxos que se alzan contra los cánones del novecientos". De ellos destaca Teitelboim la figura de Huidobro, "Padre del Creacionismo", cuya trascendencia, "mayor que la de ninguno de los poetas del idioma" dentro de la génesis de "la poesía nueva del universo", le asegura el rol de maestro frente a las jóvenes generaciones. En esta misma serie de autores claves de la nueva poesía menciona a Pablo de Rokha por su poesía sin precedentes en la tradición poética hispánica, quien a través de libros como *Satanás, Suramérica* y *Escritura de Raimundo Contreras* habría llegado a construir "poemas autóctonos". Según Teitelboim, abandona de Rokha esta posición inicial y adopta la "verdad marxista", derivando desde allí a una poesía y a un arte social. Gabriela Mistral es en este rápido recuento la figura que expresa la poesía de la década inmediatamente anterior "tan cercanamente influida por los modelos ya indicados". Ella alcanzaría el triunfo, dice el prologuista, "en pago de una poesía animada de esencias retardatarias, forjada de supervivencias novecentistas".(5) En relación con los primeros autores que recogieron las premisas de los ismos europeos, señala a Alberto Rojas Jiménez y su *Manifiesto Agú* (escrito en colaboración con Martín Bunster), "a similitud del movimiento dadaísta suizo-francés". El fenómeno sería a su juicio "periférico", pero muestra los intereses de una generación "que capta la relación estético-revolucionaria transmitida desde ultramar".

El caso de Neruda es singular en este examen histórico. Teitelboim hace mención del número de imitadores de Neruda que siguen su primera etapa, cuyos libros "no involucran una revolución poética aunque contienen ciertas novedades formales". Esta cautela de Teitelboim coincide con las afirmaciones de un sector de la crítica en torno a la obra nerudiana, según ya se ha visto. A juicio del prologuista, sólo a partir de *Tentativa del hombre infinito* "estilizó gradualmente su temperamento de gran romántico en cauces actualizados".

Dentro de los acontecimientos literarios y de los eventos organizados en aquella época y forjadores, en su opinión, del arte nuevo, cita la importancia de

las revistas literarias publicadas a partir de 1925, tanto en Argentina (*Martín Fierro*, por ejemplo) como en Chile. Al mismo tiempo cita la Exposición de caligramas celebrada en Chile en 1926 en la cual expusieron Rosamel del Valle, Díaz Casanueva y Gerardo Seguel.

Este "Prólogo" hace evidente las preferencias literarias del antologador y presenta (aunque no in extenso) a los autores que se incluyen en el texto. El discurso, en la forma de un examen y de una propuesta, manifiesta la justificación de los antologados y evalúa de paso el proceso literario del último tiempo.

El segundo "Prólogo", firmado por Eduardo Anguita, acusa mayor presencia de su antecedente teórico, esto es, de la poesía creada a la cual adhiere incondicionalmente. El carácter singular del arte nuevo es su desdén frente al realismo en busca de "lo profundo desconocido", de lo cual se descubre una realidad hasta entonces inexistente, creada por el artista. Luego se alude a Huidobro, quien "encauzó toda la lírica de España y que en Francia prestó su cooperación valiosa al lado de creadores tan grandes como Guillaume Apollinaire". Huidobro encarnaría el "super-nivel del poeta (...) el alto nivel del hombre". La última frase del párrafo es elocuente: "Hágase la luz y la poesía fue hecha". Enseguida reproduce Anguita un fragmento de *Manifestes*, en donde se explica la noción de poesía creada, de la simetría necesaria entre los elementos estructurales del poema, etc. El concepto clave del arte nuevo es, para Anguita, el de la *vitalidad* y se encuentra presente en la convergencia entre Creacionismo y Surrealismo. Frente al Creacionismo, abierto, amplio, plural y, en cuanto actitud; el Surrealismo es una escuela, entonces "encierra, reduce, coarta, pues proclama la explotación de cierta zona solamente: el subconsciente". Frente al dictado automático (dictado de la vida interna, expresión de ella) justamente allí donde el Surrealismo habría fracasado, el Creacionismo llama la atención sobre algo "jamás preexistente". El hecho creado supera al hecho surreal, que no sería más que descubrimiento. Dialogando con el texto de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte,* considera el autor fundamental subrayar el papel de la inteligencia como el valor más actual de la poesía nueva, en contraposición a la poesía anterior en la que dominó el sentimiento. La poesía es "de conocimiento" y en ello radicaría su diferencia específica. En este punto se reproduce el sentido de la cita de Baudelaire, antes propuesta por Teitelboim. Apelando directamente a Ortega, dice Anguita: "El arte no es ningún juego, señor Ortega, es una batalla, 'una partida de ajedrez con el infinito', como definió el poema el autor de *Altazor*." Las últimas frases de Anguita son otra vez claves, aunque ya identificables: "El movimiento es lo único visible. La sola realidad es el vuelo."

A ambos "Prólogos" sigue un "Prefacio" que presenta el sentido y el carácter de la *Antología* y de la partida marca su signo diferencial respecto de antologías anteriores. Así, el texto presenta sólo autores que "son valores

auténticos de ella, algunos de los cuales han alcanzado trascendencia universal o nacional." El texto quiere tener una estructura orgánica, salvando de este modo la fragmentariedad de los intentos de antologías preexistentes. El criterio de selección se basa principalmente en la evolución que los autores experimentan al interior de sus propios textos y son presentados los poemas en proporción con la trayectoria de cada autor. Como hemos señalado arriba los autores son ordenados según la fecha de nacimiento y se evita organizar el material de acuerdo con la edición de un primer libro, por cuanto, se dice, muchos poetas colaboraron inicialmente en revistas y no publicaron libros sino con posterioridad. Finalmente se justifica el reducido número de autores incluidos a partir de criterios dicotómicos: por un lado, se habla de la "común estrictez para estimar los valores de una poesía verídicamente 'nueva'" y, por otro lado, se arguye según "una posición arbitraria y francamente de combate." Ambos autores firman este "Prefacio" en Santiago de Chile, verano de 1935.

Cada autor incluido en la *Antología* expone un texto de poética en que presenta su programa literario y el sentido, la naturaleza y la función de la poesía según su propia concepción, ello a petición de los editores.(6)

El autor que encabeza la serie de antologados es Vicente Huidobro, quien recopila a modo de poética diversas frases que ya habían sido dadas a conocer en sus propios libros o en revistas anteriores. Como ya es conocido en Huidobro, apela al argumento del prestigio de la invariabilidad de opinión o consecuencia lógica, cuando afirma: "En lo esencial, pienso hoy exactamente como hace diez años". Recojamos algunas premisas a modo de síntesis: 1) "Un poema debe ser una pura creación del espíritu -no un comentario *alrededor de*. El verbo creador. No el verbo comentador (poeta: tienes delante de ti un papel, hay que llenarlo con todo lo que no esté de más)"; 2) "Por el poema el hombre se pone en contacto con el Universo, descubre el sentido de la unidad, se convierte en un pequeño Dios y crea su cosmos"; 4) "Toda poesía auténtica tiende a los últimos límites de la imaginación, y nadie tiene el derecho de señalar al poeta un 'non plus ultra'"; 6) "La poesía es un desafío a la razón, pues ella es la superrazón"; 10)"La poesía es la revelación de sí mismo. Esta revelación nace del contacto de un hombre especial (el poeta) con la naturaleza. La poesía es la chispa que brota de ese contacto"; 11) "El poeta es el hombre que se siente en el Ser. Aquel que se presenta al Universo diciendo: te pertenezco porque me perteneces"; 12) "No se trata de hacer 'Belleza', se trata de hacer 'Hombre'. Yo no creo en la belleza. Las obras de arte de todos los tiempos son para mí, simples documentos humanos. Jamás he abierto un libro o he ido a los museos en busca de la belleza, sino para saber cómo se han expresado los hombres en las diferentes épocas de la historia"; 14) "Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro 'totem'. Es el gran misterio. Es el secreto inexplicable."

Los postulados aquí reproducidos constituyen las premisas claves del Creacionismo y en lo fundamental no constituyen novedad alguna dentro del horizonte de expectativas del lector de la época, para quien dichos principios resultaban ya ampliamente difundidos.(7)

Angel Cruchaga Santa María es el segundo de los autores antologados según el criterio cronológico elegido. En su poética destaca, como en casi todos los autores incluidos, el afán de trazar una línea histórica en el cual se ubicaría el arte tradicional y los antecedentes necesarios de los nuevos movimientos poéticos en proceso. A juicio de Cruchaga Santa María, la misión del poeta es más vasta en la actualidad en relación con los cantos líricos y épicos clásicos. De ahí que se disponga de medios "para traducir su íntimo reino", también más rico, amplio e inédito. A pesar de ello, considera el autor el siglo pasado con el Romanticismo como el puente necesario que abre la poesía hacia lo nuevo. Entre los autores situados en ese momento de ruptura, cita a Baudelaire y Rimbaud. Sostiene más adelante: "El poeta, siendo un espejo receptor de su vida y del mundo, debe situar en su obra su propia muerte cotidiana con las normas de expresión que reúnan más densidad." De este modo se eternizaría a sí mismo y "quedará en las salas del tiempo en una sagrada actitud de milagro." Cruchaga enfatiza el sentido doloroso del trabajo del poeta, "el artista está obligado a agonizar en cada momento." El autor subraya el carácter nuevo de los procedimientos literarios en uso y se declara a favor de ese sentido agónico de la poesía a la vez que de la religiosidad. En su última frase encontramos ecos del Creacionismo: "Que el poeta sea un grito entre dos grandes silencios." Es visible también en este escrito, más que un énfasis en la razón, más bien un acento de lo íntimo, de lo interior. Ello no significa, en todo caso, que se pierda la supuesta homogeneidad de las poéticas presentes en la *Antología*, ya que muchos de los postulados de Cruchaga hacen sistema con el tono general del libro. Más bien se trata de cuestión de matices y privilegio de algunos caracteres, más que de una posición definitivamente heterodoxa.(8)

Enseguida se publican los poemas de Pablo de Rokha, quien bajo el título "Estimativa y método" desarrolla ampliamente sus postulados de poética. Encontramos aquí varios principios comunes con los ya mencionados: la función de la razón en la creación poética, el quehacer ordenador y disciplinario de la estética, las relaciones recíprocas de lo interno-externo, entre otras. Siguiendo a Kant, dice que el fundamento de todo conocimiento es la experiencia, la que emana de la subjetividad, del subconsciente individual, etc. Paralelos a esta subjetividad, al subconsciente, y la verdad, irían la objetividad, la conciencia, la verdad lógica, y esta vez no dicotomizándose, sino presentes con un carácter integrativo. El análisis sigue detalladamente una argumentación filosófica para concluir: "Encima del esquema dibujado por nosotros, evolucionan eternas, las maneras paralelas del conocimiento: el conocimiento lógico, el conocimiento estético, invadiéndose, distanciándose, confundiéndose, azotándose, uno contra otro." A juicio de de Rokha, la premisa "el arte por el arte" sería válida, en el entendido de

que el arte expresa la verdad estética y no racional del mundo y ya que posee su propio límite y su legalidad particular; en sus palabras "la verdad social (...) eternamente va, como material, ardiendo por adentro del arte; porque 'el arte es la consecuencia de la estructuración económica de la sociedad' (Marx)". Enseguida se trata la ya vieja y para aquel entonces superada distinción entre forma y fondo. Para Pablo de Rokha, ambas son "funciones complementarias de la unidad expresiva, núcleo, vértice y periferia." Lo mismo sucede en cuanto a la relación arte y religión, en tanto "contenidos paralelos". Así, el arte "ordena el caos y lo expresa como cosmos, la religión, entretanto, lo 'vive como cosmos', irracionalmente." La dirección del arte es inductiva, va de lo particular a lo general, "desde la razón a la cultura, evoca el medio, lo domina, lo expresa, lo legisla, universalizándolo", y aquí se hace patente el concepto caro a de Rokha, la raza, "número del arte", como para Pitágoras, a su juicio, el cuerpo era el número del mundo.

De este modo, la misión del artista es condensar el medio-cultura, sin embargo, no el medio inmediato, el "medio ambiente", el "medio flagrante del hecho". Esta elevación hacia lo cósmico, el desdén frente a los hechos dados a la experiencia inmediata, el arte como conocimiento y su sentido altamente eficaz para "dominar", "expresar", "elevar", son hasta ahora los principios del arte nuevo, deducibles de cada una de las poéticas propuestas. El énfasis más o menos regular en lo social es también constante, a pesar de los matices en cada caso.

El arte es una "sublimación heroica" que emerge del subconsciente colectivo. La remisión a Freud, Jung, son hasta ahora frecuentes.(9)

El arte clásico se define por el orden y dominio, la regulación armónica, estricta, dramática entre el creador, el material y el fin. De esta manera, el arte moderno es, según de Rokha, la reintegración al orden clásico que se manifiesta en el desplazamiento de los elementos híbridos de la retórica y de la anécdota, por la unidad de forma y fondo y a la vez por lo que llama "humorismo descompuesto en tragedia, que formula las cosas eternas sin énfasis." Luego de Rokha trata brevemente el arte popular, que es "la condensación inmediata del sentimiento colectivo: poder-tabú, voluntad de expresión, mito, costumbre, sino, espanto, poderío religioso pre-racial." El arte popular sería entonces el fundamento del "arte artístico", ya que es "pre-arte agrario, histórico-biológico, anónimo, a él pertenecen por ejemplo, los grandiosos elementos 'sagrados' de la Biblia." En definitiva, los grandes estilos del arte asumen un contenido racial-social, un "sonido y un quejido y un sentido de pueblos." El hombre no sólo es entidad psicológica, sino también entidad social, "la entidad real, el ser que come, duerme y procrea." Puesto que el capitalismo es posible allí donde enfatiza la propiedad individual, resulta a su juicio, bestial y falaz. Frente al arte burgués, los grandes artistas revolucionarios significan la superación posible.

El texto de de Rokha quiere tener un sentido totalizante a la vez que se estructura sobre la base de argumentaciones categóricas. La poética de de Rokha es la más extensa de la *Antología.*

Por el contrario, el texto enviado por Rosamel del Valle es muy breve. El autor hace mención de la "videncia poética", el poema resultaría, en su opinión, el producto de la posesión de un "secreto", que radica en un "débil contacto exterior o una experiencia." El despertar del hombre a través de ese contacto se desarrolla en un medio dado, regido por sus propias leyes y cuya dificultad mayor es expresar, más que el sentir. En este punto, dice del Valle: "En esto, como en otras cosas, el sentimiento es algo secundario." El principio racional, consciente y lúcido de la escritura es también en del Valle visible, "la poesía obedece a un esfuerzo de inteligencia, a un control vigoroso de la sensibilidad y su expresión extrae al ser del sueño en que se agita." Los sentidos de "ascenso", "desprendimiento", acceso a realidades inéditas, hacen sistema en las poéticas del "arte nuevo" que examinamos. Del Valle afirma: "Cuando el pensamiento se desprende de sus raíces, el ser ve claro."

El quinto autor de la *Antología* es Pablo Neruda y su texto es el más breve del conjunto a la vez que claramente categórico. Sus planteamientos los extrae del "Prólogo" a *El habitante y su esperanza.*(10) Destacamos una de sus frases fundamentales: "Yo tengo siempre predilecciones por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones." A continuación ofrece Neruda su posición en la forma de una autodefinición: "Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad." Advierte Neruda que fue una tarea difícil el consolidar dicha posición con una expresión poética propia, que a su juicio, le fue relativamente exitosa en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* Luego añade Neruda unas frases vehementes a propósito de su evolución y de esa búsqueda de estilo personal: "Esta alegría de bastarse a sí mismo no la pueden conocer los equilibrados imbéciles que forman una parte de nuestra vida literaria." Citamos, finalmente, las declaraciones que cierran su texto y que han pasado a ser algunas de sus más difundidas: "Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales."(11)

La estética propuesta por Juvencio Valle es más metafórica que estrictamente reflexiva y está llena de imágenes y alusiones bucólicas. En concreto se trata de un apego a la tierra, a la naturaleza y propone el arte como una vuelta al reverso de las cosas, "hasta aquí solamente hemos vivido el anverso de las cosas, el lugar de todos, probado y seguro. Nos falta doblar el Cabo de la Tormentas y descubrir el revés." Contra el riesgo de la pérdida de un centro vital vía esta transmutación o esta vuelta al revés de la realidad, insiste: "Démosle vuelta a la

medalla y que el cielo de ahora nos sirva de dulce tierra para sembrar." Juvencio Valle fue desde el inicio apadrinado por Neruda, sobre todo al publicarse *Tratado del bosque*, sin embargo, un análisis detenido de sus poemas evidencia su adhesión al Creacionismo, básicamente en cuanto a los procedimientos literarios en uso.(12) No otro es el caso de Humberto Díaz Casanueva, en el cual se reconocen los postulados básicos del arte nuevo tal como lo venimos mostrando hasta aquí. En concreto se repite la idea del sentido lúcido y consciente de la escritura. Su reflexión comienza así: "La poesía es para mí, ante todo, una disciplina que tomo muy en serio y a la que concedo un valor arcano y casi religioso." Su tragedia es la "tragedia del conocimiento por el poder de revelación que involucra." Define el autor su propio desarrollo como la evolución desde lo sensual y musical a lo metafísico, presente, por ejemplo, en *Vigilia por dentro*.(13) Respecto del libro, dice que es "el resultado de un largo esfuerzo y nada hay en él que sea azar o juego." Su sentido es estético y filosófico, rasgos no percibidos por la crítica, en su opinión. Defendiéndose de su hermetismo, insiste en que ha querido trabajar "en los propios orígenes emocionales del pensamiento poético, ahí mismo donde poderes dionisíacos nublan la conciencia clarificadora hasta asfixiarla en la expresión, antes de que sucedan la ordenación y diferenciación lógicas." Una de las pocas menciones directas a los ismos europeos la encontramos en Díaz Casanueva, cuando advierte no ser un "medium" ni de operar con "técnicas surrealistas ni ultraístas." Es este mismo punto y como reacción frente a los principios del Surrealismo, insiste: "Soy consciente de lo que hago y puedo dar cuenta de cada imagen o idea poética y de la razón de su existencia." El quehacer poético se le presenta como "batallas del ser", como algo bello y heroico y es por eso que se debe rehuir "todo libertinaje y facilidad de aceptar el cilicio." Dentro de esta concepción poética, los conceptos de "intensidad", "rigor", cobran sentido pleno y al lado de ellos, añade Díaz Casanueva "la entraña" que quiso imprimir en su obra, "no asustándome el sonido dramático que a veces pueda tomar, ya que su apoyo está entre peligros y enigmas."(14)

El próximo poeta antologado es Omar Cáceres, quien titula su texto "Yo, viejas y nuevas palabras." Entre otras cosas Cáceres afirma el sentido de su actitud, que no es ni nihilista, ni ególatra, ni tampoco deshumanizante, sino "la de aquel que fue demasiado lejos en el corazón de los hombres y en su propio corazón." Enseguida incorpora un concepto poco referido hasta aquí, el amor. A partir de experiencias amorosas, comunes, describe a su lector virtual y eventualmente ideal: "Aquellos que han amado mucho, y que han meditado en el *por qué* de su sufrir al perder para siempre lo que amaron, ésos, tendrán que comprenderme." El escribir se explica, a su juicio, más que por el afán de "*hacer literatura*", por la necesidad de expresar "estados interiores, la *verdadera* situación de mi yo en el espacio y en el tiempo." Cáceres describe las características comunes de su "generación", las que se definirían por el odio al pasado y a la situación presente; el amor al porvenir y cuyo objeto sería alcanzar "aquel vasto equilibrio que habrá

de liberar a la humanidad, haciéndola revelarse a sí misma en su esencia íntima."(15)

El penúltimo poeta seleccionado es Eduardo Anguita, quien hace una explicación detallada de la poesía contemporánea, como la llama esta vez, a la luz de la cual debería entenderse la suya propia. No difiere el texto con lo ya anotado en el "Prólogo" de la *Antología* ni con las ideas centrales hasta aquí revisadas. Se insiste en la búsqueda de las "verdades fundamentales del hombre", en la conjunción de lo interno y externo en la poesía y hay un marcado acento de las ideas huidobrianas apoyadas en citas concretas, entre otras, las ideas de la semejanza del poema consigo mismo y no con lo real, la poesía como "cosa creada", etc. Para Anguita, el poeta dispone de facultades innatas a las que deben sumarse, en su opinión, "la disciplina del artesano, consciente, inteligente de su obra." El poeta actual es creador y constructor, binomio en el que se conjugan imaginación e inteligencia respectivamente. Para probar el postulado de poesía como "cosa creada" cita Anguita el poema de Huidobro "Contacto externo"; de Rosamel del Valle "Más bello el árbol que el paraíso"; "Iluminación del yo", de Omar Cáceres y "Tránsito ciego", de Humberto Díaz Casanueva; todos textos antologados en el libro. En ellos ejemplifica el sentido simétrico, completo, perfecto y de unidad cohesionada que, para él, son las características necesarias de la poesía de calidad. Incluso a este respecto cita el poema "A Margarita Debayle" de Rubén Darío.(16) La poesía es disciplina y hábito y no puede entenderse como entretenimiento. "Para el poeta, ella es elemental, como cualquiera de sus funciones orgánicas: es un reclamo del ser, que pide ser representado dentro del cosmos y en este sentido, la poesía responde lisa y llanamente al instinto de conservación del individuo." En suma, se trata de un esfuerzo de conocimiento y no tanto de afectividad.

En la forma de una conclusión, enumera Anguita los rasgos fundamentales del arte nuevo: a) el arte actual es auténtico, necesario y arbitrario; b) lo arbitrario obedece a leyes cosmológicas; c) la poesía se entiende tanto como se puede entender un árbol o una piedra (cita de Huidobro de su "Manifestes"); d) la belleza es creación y unidad, razón por la cual es variable e histórica, "pudiendo asegurarse con evidencia que la belleza (única, eterna e inmutable) no existe." En este punto se sigue a la letra una de las premisas del Creacionismo ya presentada por Huidobro en el punto 12 de sus principios en la misma *Antología*. La poesía debe captar o reflejar "la realización del ser en el tiempo" y cita en esto a Teitelboim. Este último es el poeta que cierra la serie que examinamos.

El discurso de Teitelboim tiene todas las marcas de un discurso inaugural y privilegia los sentidos en torno al misterio, al sacrificio del poeta, a las iluminaciones, etc. Sin embargo, acompaña este discurso altamente sustancialista un afán de redención y un sentido práctico de la poesía. El poeta se autorrefiere como privilegiado: "A la verdad somos la placenta maternal." El poeta posee la

facultad de informar lo informe, de ello deviene el "ser-poema", lo cual es igual al recorrido desde lo que llama la "intro-visión" y el idioma, "de tal modo que no se diferencie fondo de forma: *sólo poesía*." En este recorrido, en que lo informe adquiere forma poética, quedan residuos, por lo tanto, "escrito el poema, no significa, pues, la apoteosis final." Teitelboim se manifiesta escéptico frente a la poesía pura, que para él, es una entidad metafísica, en tanto que la poesía "cobra existencia en función del hombre", sin embargo, "de *ciertos hombres*" que consideran la poesía inmortal.

Revisemos a modo de síntesis los puntos básicos de las poéticas propuestas.

Como punto sobresaliente de los planteamientos recogidos podemos considerar el sentido de autenticidad del arte nuevo, su carácter inaugural, inédito y en este sentido ruptural. En cuanto a los principios filosóficos deducibles de los textos tenemos el intento de abolir las dicotomías de interno-externo, dentro-fuera, forma y fondo. En todo caso se privilegia de esta serie lo interior en vías de procesamiento, aunque se rechaza la sensibilidad en sí misma, exenta de reflexión. Es también evidente la concepción, hasta aquí ya subrayada, de la poesía y el arte como actividades conscientes y racionales al mismo tiempo que se percibe la lengua como artefacto, como instrumento a disposición del autor. Ya hemos hecho notar que el pensamiento creacionista domina en los textos presentados, por lo tanto, funciona como denominador común la idea de la creación de un mundo inédito y el rechazo del reflejo pasivo (reproductor) de lo que está ahí. En definitiva, se propone un "arte nuevo" para una realidad percibida por los propios autores como absolutamente nueva. Esta nueva realidad puede ser tanto creada como descubierta, ya sea en el marco de la interioridad del sujeto o en la circunstancia misma, en cualquier caso, realidad (es) que es (son) percibidas ahora a través de facultades y recursos nuevos.

En algunos autores, a pesar de un cierto hermetismo y una deliberada oscuridad en la exposición de las ideas, se percibe hacia el final de los textos el intento de conciliar esta nueva posición con un proyecto social más amplio, aunque aún tangencialmente sugerido. En el caso de Pablo de Rokha es visible la preocupación social; también en Teitelboim, sólo que este último no alcanza una coherencia suficiente para conciliar ese pensamiento de élite vanguardista de toda renovación artística con un proyecto social concreto. Sus últimas frases sugieren este punto, aunque contradictoriamente. Al lado de esta tendencia, encontramos una posición más cerca de la sensibilidad y de un cierto intimismo, por ejemplo, en Neruda y Cruchaga Santa María. En Anguita, Teitelboim, Cáceres, Juvencio Valle es notoria la influencia de Huidobro y sus textos se pueden ordenar bajo el mismo epíteto. En Díaz Casanueva observamos una posición filosófica y fundamental, en el sentido de su compromiso con la escritura y la notable lucidez de sus textos, a pesar de su ya conocido hermetismo. Hace sistema con éste último Rosamel del Valle.

Como rasgo que define a toda la serie de escritores tenemos el afán permanente de considerarse a la vanguardia de todo lo anterior y de no inscribirse en la línea de los ismos.(17) Anguita y Díaz Casanueva citan al Surrealismo, pero para hacer notar su desvinculación con él y su fracaso. Más bien se citan, aunque excepcionalmente, dichos movimientos europeos, pero para marcar la diferencia. Ya que los autores habían subrayado el sentido único y exclusivo de la poesía chilena en todo el ámbito de habla hispánica, resulta coherente eliminar todo matiz que pudiera explicar dicho carácter único a partir de antecedentes no regionales (hispánicos, digamos). Allí donde se niega la tutela o la maestría de algún autor o movimiento europeo, se remite otra vez al papel de Huidobro, único autor reconocido abiertamente por la mayoría de los antologados. En ello es evidente el empeño de marcar la independencia del arte nuevo en Chile en relación con el proceso vanguardista europeo. Incluso, para algunos poetas, Huidobro sería la superación de los postulados surrealistas, ya que el Surrealismo resulta restrictivo, se propone descubrir lo ya existente (sólo que con una nueva combinatoria) y el método de la escritura automática resulta rechazado de plano por los autores antologados.

La palabra "antología" porta el sema de "selección" y de "jerarquía", y en este caso evalúa en el entorno nacional lo digno de considerarse "moderno", de allí que su lectura provoque encontradas reacciones.

La acogida de la *Antología de poesía chilena nueva* fue, por eso, un fenómeno inmediato en el cual participaron numerosos críticos y, sobre todo, los mismos autores ahora como receptores de sus propios textos. Examinaremos la recepción de las propuestas de la nueva poesía a la luz de los artículos publicados en diarios y revistas del país.

Bajo el título: *"Antología de poesía chilena nueva"*, Editorial Zig-Zag, aparece el primer artículo periodístico en *El Diario Ilustrado* en abril de 1935, firmado por Norberto Pinilla.(18) El columnista parte sosteniendo lo difícil que resulta proponerse hacer una antología, por la diversidad de los criterios de selección, por el sentido estético que debe tener semejante obra, por la exigencia de rigor que ello implica, etc. A su juicio, "desde la 'posición arbitraria' en que se colocan Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, la tarea por ellos realizada puede ser graciosa y desenfadada. Pero resulta labor sin trascendencia, carece de supuestos artísticos verdaderos." De allí que se pueda decir, en sus palabras, que se trata de "una posición demasiado privada, sin importancia alguna." Según Pinilla, las apreciaciones de los antologadores no pueden aspirar a constituirse en norma o criterio de valor, pues constituyen "una serie de caprichosas apreciaciones." Según su opinión, una muestra de poesía nueva debe atender a presentar "en la forma más impersonal, más documental posible las mejores realizaciones de ese arte desconocido y por

su naturaleza, poco popular." Luego de relativizar el sentido del epíteto "poesía verídicamente nueva" (¿qué poeta cultiva este virginal modo de expresión literaria?, se pregunta) pasa a emitir otro juicio en torno al libro: "He leído y hojeado el volumen: Antología de poesía chilena nueva (...), pero no encuentro la noticia, la definición: en fin, la pauta que sirva para orientarme." Enseguida critica el criterio cronológico de la selección, ya que, dice: "¿Quiénes entre los poetas merecen el calificativo de nuevos? ¿Aquel que tiene cuarenta y dos años o el que dice tener sólo diez y nueve?".

A su juicio, tres serían los grandes poetas de la *Antología*: " Pablo Neruda, Angel Cruchaga Santa María y Pablo de Rokha". A propósito de este último, piensa que se puede discutir su temática, el ritmo, la expresión o el léxico, "pero no se podrá negar, sin evidente ceguera, su talento poético ni su energía creadora." Aún así, dice Pinilla, nada hay en común, ni en cuanto a técnica literaria ni en cuanto a doctrina. Los valores "nacientes", en sus palabras, son Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva y Omar Cáceres, que son autores sin obra consistente ni realizada, pero que poseen, dice, suficientes atributos para llegar a constituirse en escritores de calidad. Las últimas frases del columnista son aún más drásticas: "Cierran el índice dos adolescentes, casi niños", cuyos valores poéticos resultan hasta ahora insuficientes, "su obra me parece sólo un intento simpático, un alarde ágil, un afán inicial." De lo cual se colige, que tales "escasos méritos no autorizan para auto-colocarse en una antología." Finalmente sostiene: "La 'Antología', en resumen, es obra de adolescencia, con todas las taras de la edad, turbulencia inútil, oblicuidad de criterio, combatismo estéril, exclusiones arbitrarias, admiraciones inmotivadas, juicios precipitados, falta de tino crítico y poco acierto en las elecciones poemáticas." Luego, y con claro tono paternal, agrega Pinilla: "Las obras de juventud suelen avergonzar con el curso de los años." Termina el autor por rescatar de todos modos la utilidad del libro, a pesar de que advierte que el lector "se extraviará en el laberinto de las poesías y de las teorías." Destaca la originalidad del procedimiento utilizado según el cual los autores envían sus propias poéticas, aunque advierte del antecedente que se encuentra en la *Antología* de Gerardo Diego, publicada en 1932.(19) Su última frase es para elogiar la edición a cargo de la empresa Zig-Zag.(20)

Una segunda nota de Hernán Díaz Arrieta (Alone) se publica en su "Crónica literaria" de *La Nación*.(21) Se trata sólo de un acuso de recibo del libro, en el cual se lee: "La Editorial Zig-Zag acaba de publicar, magníficamente presentada desde el punto de vista tipográfico, una selección de los diez mejores poetas chilenos a la avanzada" y cita a los autores en el mismo orden de aparición de la *Antología*. Luego, y no exento de ironía agrega, para llamar la atención sobre las diferencias de edades: "Se verá que figura a la cabeza el decano de la Juventud, con cuarenta y dos años cumplidos: al final, como novena y décima musa del pequeño Parnaso, vienen los propios autores de la selección, señores Anguita y

Teitelboim. Uno tiene dieciocho, y el otro veinte años; son jóvenes que toman con tiempo sus medidas para asegurarse la inmortalidad." promete luego Alone dedicar un artículo de su propia lectura de la *Antología*.(22)

Un nuevo artículo editado en *El Diario Ilustrado* y firmado por Helio Rodríguez contribuye a la serie de escritos sobre el texto que analizamos. (23) La nota es altamente laudatoria y contrasta con el artículo aparecido en el mismo diario y que leíamos arriba. Para Rodríguez, la aparición de esta *Antología* adquiere una significación inusitada dentro de la "desorientación en que vivimos respecto al arte nuevo". Contra el argumento respecto de la heterogeneidad de autores y su calidad, encuentra el columnista un "sentido estético unitario que enlaza a los diez poetas incluidos con una vertebración relacionadora." El libro significa, a su juicio, un símbolo de lucha de la juventud y un "sello de autenticidad", frente a los valores tradicionales avalados por la crítica, la que sobreestima "poetas caducos, rimadores de una retórica muerta, menospreciando ciegamente el valor indudable de la poesía actual." A continuación insiste en reprochar a la crítica el confusionismo que provoca y a los antiguos antologadores la carencia de sentido de sus obras. El columnista repite, luego, casi textualmente los postulados de ambos "Prólogos" y del "Prefacio" y reconoce que el procedimiento de incluir las poéticas de los propios autores comprometidos le resulta absolutamente nuevo. Luego sostiene que otro valor de la *Antología* es el hecho de que los autores mismos hayan revisado sus colaboraciones, excepción hecha de Neruda y Díaz Casanueva, quienes en el momento se encontraban en el extranjero.(24) Según Rodríguez, los poetas más destacados son Huidobro. Rosamel del Valle y Díaz Casanueva, "escasamente conocidos entre nosotros" ya sea porque editan fuera del país, porque no han editado toda su producción, o por la incompetencia de "la crítica oficial". Justifica el crítico la autoinclusión de Anguita y Teitelboim, ya que, a pesar de su juventud, contribuyen con una labor poética "que los sindica evidentemente como los llamados a completar el sólido grupo anterior." Augura el crítico una sobresaliente acogida de la *Antología* por parte, sobre todo, dice, de la crítica extranjera, dada la importancia de la producción lírica nacional, y porque "nuestra actual poesía es un hecho sin paralelo entre sus contemporáneas de la lengua castellana." Al mismo tiempo considera el compendio como de mayor valor que intentos precedentes, no sólo en Chile, sino también en el marco de las antologías literarias hispanoamericanas.(25) Termina repitiendo que la poesía chilena es "la mejor poesía actual del idioma."

El renombrado crítico Ricardo Latcham escribe sobre el texto en *La Opinión,* en abril de 1935.(26) Sus juicios no dejan de ser polémicos e inicia su nota diciendo: "En ella [la Antología] abundan los brotes del lirismo auténtico, al lado de los meros ensayos en que algunos adolescentes subrayan sus inquietudes y sus audacias." Para Latcham los autores consagrados son Huidobro, Angel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. El resto cae bajo el

epíteto de "colaboraciones más o menos espontáneas". De entre los primeros, "Huidobro es un jefe de capilla, que ha desarrollado una labor vasta y posee discípulos y admiradores", quien llega a adquirir "dominio soberbio sobre la palabra y la imagen." Este mismo poder verbal le atribuye a Cruchaga Santa María y destaca su religiosidad y su "misticismo extraño". A Pablo de Rokha considera fuerte en imágenes en que "la tierra y el paisaje chilenos se visten con sus galas más expresivas." Sin embargo, para el crítico, "Neruda es el más fino de los poetas nacionales. En sus versos hay un cansancio y una armonía de plenitud." Del grupo más nuevo subraya a Juvencio Valle y a Díaz Casanueva. A pesar de ello, "en el volumen predomina, con todo, lo instintivo y lo optimista, lo exagerado y lo parcial." Dada la confluencia de intereses por un mundo diferente y nuevo y sus "preocupaciones económicas" es posible detectar en Teitelboim "un carácter algo pedantesco que es el producto del optimismo de su juventud." Latcham recomienda a los lectores el texto y considera necesaria una dedicación de la crítica. Concluye el crítico elogiando las características de edición de la *Antología*.

Todavía el mismo mes de abril encontramos otra nota en *El Diario ilustrado*, esta vez firmada por E.B. (27) El crítico celebra la edición de la *Antología* y la considera un suceso literario. Su primer argumento va en defensa del rigor de la selección, por cuanto, en la organización tradicional de las antologías, es frecuente encontrar numerosas listas de escritores y de títulos. Para E.B. los auténticos poetas de vanguardia en Chile no serían más de diez, si se sigue al pie de la letra el "Prefacio". Sin embargo, agrega, "puede que los auténticos poetas chilenos 'nuevos' sean algo más de diez (desde que Winétt de Rokha y el antiguo Danke no son fantasmas)" pero ello no resta estrictez ni rigor a la selección de Anguita y Teitelboim. Uno de los méritos de la *Antología* es, a juicio del columnista, el que se haya reivindicado el nombre de algunos poetas relegados y casi anónimos, entre los cuales cuenta a de Rokha, del Valle y Díaz Casanueva, "el primero aplaudido en el extranjero y negado en la patria; el segundo, artista máxime en prosa y verso, ignorado de sus compatriotas; y el último, general innovador, desconocido también e incomprendido de la crítica oficial." Luego de destacar la "innovación ultísima" que habría incorporado Gerardo Diego y que es retomada en el caso de esta antología nacional, añade: "Hay que decirlo: no estamos ante una compañía de payadores; nos hallamos ante un pequeño y grande grupo de poetas." Llama la atención sobre Huidobro, encabezando la lista "ya maduro y, no obstante, siempre joven". Luego insiste en su referencia a Huidobro: "Se ignora en Chile las grandes cosas que Vincent Huidobro ha creado en el último tiempo, pero se sabe que le han aclamado en La Sorbonne, que ha inaugurado escuela en Madrid, y que en América y Europa se han escrito panfletos y hasta libros en torno a su persona y a su obra". Hasta aquí la reseña de E.B.

El artículo más extenso dedicado a la *Antología* está firmado por Alone y se publica en *La Nación* el mismo mes de abril.(28) Esta vez la crónica literaria

aparece publicada con ilustraciones: un retrato de Neruda, otro de Angel Cruchaga y el tercero de Huidobro pintado por Picasso.

El inicio de la reseña adquiere el reconocido tono de la crítica de Alone: "Ninguna verdadera novedad, en el sentido estricto del vocablo, trae ni podía traer esta colección de poetas vanguardistas, sin embargo, nos parece útil, oportuna y bien hecha." Enseguida ironiza Alone el carácter popular que la vanguardia adquiere en aquel entonces y considera que ya no se trataría de una élite. Para mostrar esto último, se refiere a Neruda: "hay versos de Neruda -'los marineros besan y se van...'- que se declaman y andan por los labios y las memorias vulgares." Así, sostiene el crítico, este mismo populismo hace que los versos sean intercambiables y que los lectores ya no puedan distinguir un poeta moderno de otro.(29)

El argumento de Alone se centra en el criterio de la heterogeneidad de los autores incluidos y analiza las poéticas de cada uno para demostrar la posición incluso antitética que algunos defenderían. Así, compara a Neruda con de Rokha, Huidobro y Santa María.

A su juicio, Huidobro es básicamente intelectual, cerebral, "travieso y alado, vuela por una atmósfera de cristalerías resplandecientes, jugando con todo, como un niño", en cambio, Neruda es triste, "espeso de pasiones, lento, subterráneo", no obstante, "ambos son caóticos. La escuela lo exige." Huidobro no pretende, según Alone, alcanzar la emoción humana, su juego es la fantasía y lo decorativo. En cambio, "Neruda está hecho de la materia misma de la emoción, tejido de estremecimientos, de nervios y de carnes" y a su juicio "nunca da la cara a los lectores; habla dentro de sí mismo, monologa sordamente." Otra diferencia fundamental es el deseo de Huidobro de teorizar sobre la literatura, y así, da conferencias, propone manifiestos, quiere formar escuela. Neruda, por otro lado, "apenas piensa, se siente y se declara torpe cuando lo obligan a andar en prosa (...) ha fundado escuela contra su voluntad." En definitiva, a ambos les faltaría el espíritu. A Huidobro, por su ludismo, por su egocentrismo, por su insensibilidad agresiva, "por complacencia en sí mismo", y a Neruda, por "incoherencia de sentimientos, por exceso de pasiones sensuales y sexuales." Aquí Alone aventura un pronóstico. En su opinión, Huidobro puede desaparecer, ya que "el hombre se cansa de jugar y no siempre está dispuesto a reír y a deslumbrarse: nadie se lleva toda la tarde viendo dibujos animados ni quiere repetir infinitamente una función de circo." Neruda ganaría con "segundas lecturas", dice Alone, en cambio Huidobro pierde.(30) A modo de síntesis, compara el crítico a ambos con de Rokha y Santa María.

Si se considera el principio cerebral de la poesía, Huidobro estaría a la cabeza; Si por el contrario, el sentimiento religioso, la tristeza auténtica fuesen los principios de la poesía, Santa María debería ser leído después que los otros

hayan sido olvidados. El principio de la materia, de la fuerza bruta, de lo terrenal es privilegio de Pablo de Rokha. Con todo, dice Alone: "La poesía no es el cerebro, ni es el brazo ni siquiera el corazón humano herido: la poesía es Neruda." A su juicio Neruda no sólo es el mejor poeta de la *Antología*, sino el primero entre miles de poetas.(31) Ello a pesar de su confusión, de sus contradicciones, sus raros descubrimientos de sensaciones e imágenes. A modo de ejemplo cita los textos de "Pelleas y Melisanda"(32) y luego la "Elegía a Alberto Rojas Jiménez".(33) Neruda "no necesita escuelas, ni satélites, ni golpes de incensarios ni clamores para imponerse." Finalmente se refiere a los compiladores, "dos recién nacidos" quienes "prologan suntuosamente la colección bajo la paternidad de Vicente Huidobro, su maestro." Cita el crítico algunas frases del "Prólogo" de Teitelboim y luego culmina su crónica de modo lapidario: "Estos niños no le dejan trabajo a Molière. El gran comediógrafo apenas habría tenido que cambiarle el título a sus Preciosas ridículas y poner en la portada *Los preciosos ridículos...*" En nota a pie de página, Alone dice, con todo, que la *Antología* sería de valor, como lo fue el libro de Molière en su contexto.

Con este artículo termina la serie de recepciones dedicadas a la *Antología* inmediatamente después de su aparición. Sin embargo, con fecha 10 de junio, se abre una de las polémicas más candentes de la historia literaria chilena. Se trata del diálogo polémico entre Pablo de Rokha y Vicente Huidobro a propósito de la *Antología* misma.

El debate es abierto por Pablo de Rokha con un artículo publicado en *La Opinión* bajo el título "Marginal a la Antología"(34).

Refiere de Rokha la solicitud de Teitelboim en cuanto a que colaborase en la *Antología*, y sostiene que "generalmente, estas antologías nuevas o esas antologías viejas, sólo sirven para que alguno o algunos jovenzuelos anónimos *emerjan a la periferia* y se destaquen a costillas de otros, para que algún erudito cavernario baile en el alambre, o para que algún mercader, más o menos chileno y más o menos roñoso y obscuro especule con los escritores..."(35) Como veremos, la polémica se caracteriza por su alto tono personalista y lo que en realidad está en juego es una rencilla por mantener un cierto lugar de privilegio en la escena literaria. Por ello, intentaremos reseñar el diálogo con el objeto de obtener información necesaria en torno a las posiciones poéticas y políticas de los interlocutores, más que a las cuestiones de índole personal, las que en una primera mirada reducirían el sentido y la extensión del diálogo por su insistente vehemencia.

De la partida anota de Rokha su distanciamiento respecto del proyecto, por cuanto, a su juicio, se trata de una publicación organizada por Huidobro y su círculo. El reproche mayor del poeta a los antologadores reside en la no inclusión de Winétt de Rokha, de quien el poeta había entregado *Cantoral*(36) con el fin de que se publicara en la selección. A esto sigue una lista de autores que, en su

concepto, son marginados injustamente: Guillermo Quiñones, Pedro Plonka, Gerardo Seguel, Zoilo Escobar Galaz y Luis Luksie.(37) De hecho, no se publican los textos de Winétt de Rokha y ello produce el descontento de Pablo de Rokha, quien insiste en el reducido número de escritores antologados Según su opinión, se podrían eliminar algunos de los incluidos y poner en su lugar, además de los autores ya nombrados, por ejemplo, a Salvador Reyes, Tomás Lago, Alberto Rojas Jiménez, Zoilo Escobar, Jakobo Danke. Denuncia luego el carácter de empresa particular de la edición y luego reconoce que Omar Cáceres le había solicitado un prólogo para su libro *Defensa del ídolo* (38) y que una vez escrito, fue recortado y adecuado por el propio Cáceres. La referencia tiene sentido, por cuanto el libro es en definitiva prologado por Huidobro.(39) Arguye en seguida en defensa del poeta Luis Luksic, quien habría pedido el retiro de sus originales en protesta por la exclusión de otros escritores y por la censura de sus poemas y poéticas de corte revolucionario y marxista.(40) Luego, la acusación directa: "Los antologistas querían hacer la *antología sirviendo sus fines*, y Cruchaga y yo y Neruda les éramos indispensables." Finalmente rechaza la discriminación y la desproporción en la selección de los textos.

Al día siguiente se publica la continuación del artículo y el autor retoma su idea de que la *Antología* sería incompleta, arbitraria, "pero es la selección más alta, más castigada, más pura que se haya logrado en la América." Ello porque no incluye a una serie de poetas que fueron antologados por Samuel Lillo, Tomás Gatica Martínez y Rubén Azócar.(41) A su juicio, dada la influencia de Huidobro en la editorial Zig-Zag, se ubicaría en un sitio subalterno y "más o menos deprimente" a Neruda y al propio de Rokha. Enseguida se dedica a estudiar la personalidad de Huidobro.

Luego de negar radicalmente el sentido del Creacionismo (para él una "tontería", ya que "'*Creacionistas' son los himnos rúnicos y el apocalipsis*"), critica la personalidad burguesa de Huidobro y su deseo de proletarizarse y considera su poesía como la mostración del conflicto de clase, ya que en él se encontrarían en pugna "el traumaturgo y el poeta, el traumaturgo y el artista." Como resultado de ello, colige de Rokha el humorismo en la poesía de Huidobro, "la herida del gran burgués que rompe su clase." Sus procedimientos responden a una retórica amorfa, híbrida, a un lenguaje cotidiano pero básicamente discontinuo y surrealista. Ellas son, en palabras de de Rokha, las características fundamentales de la poesía de Huidobro. Vienen luego los argumentos en contra de su posición en relación con Europa, el poeta sería "un escritor, reflejo de Europa, de importancia relativa y literaria con relación a América, de gran entidad y significado con relación a Chile, de bastante valor y poder poético, con relación a España (...) y un escritor imperdurable con relación a la historia humana." Dice luego, que Huidobro no evoluciona, carece de unidad y de sistema, "es incoherente e intermitente su desarrollo cargado de neurosis." La última crítica la dedica de Rokha a desmitificar el valor de la nueva poesía revolucionaria de Huidobro.(42)

Para culminar, descalifica a la *Antología* por no integrar la relación entre los poetas y los contextos materiales e histórico-dialécticos, en relación con la lucha de clases, etc. Echa de menos un estudio de la nueva poesía a la luz de la dialéctica marxista.

La tercera parte de esta serie de artículos se publica en el mismo diario el 12 del mismo mes (43).

Esta vez de Rokha califica la *Antología* como ejemplo clásico de literatura burguesa, ve en ella la suma de los arquetipos románticos, anacrónicos y la antología de "los acomodados". En definitiva se trata de un texto representativo de la clase media,"el grito de luto y espanto de la pobre gente fichada de provincianismo desesperado y alevoso." Dentro de los exaltadores del mito del catolicismo, cree de Rokha encontrar a Santa María. Frente a éste, dice de Rokha, escribe él "al servicio del proletariado: me parece eso crear en función del marxismo." Luego de catalogar la poesía de Santa María como de técnica modernista, pasa a criticar a Neruda.(44) Se refiere a este último como "poeta de moda", "poeta de la decadencia burguesa", sus técnicas manifiestan "formas penosas de oportunismo arribista", y con expresiones mucho más duras, cita otra vez el caso del plagio Tagore. De todos modos hace responsable del éxito de Neruda a la prensa.(45)

A Rosamel del Valle lo descalifica y lo tilda de afrancesado, inefable, oscuro, y de esotérico. En Juvencio Valle no ve compromiso alguno con la realidad y su poesía estaría "más allá de la sociedad". En Díaz Casanueva encuentra de Rokha otra vez defectos inevitables. Su poesía es culta, pero no filosófica, puesto que de ella no se desprenden "hechos de conciencia", sino materiales del inconsciente que se organizan estéticamente, y "lo artístico" sería entonces "su ley última."

El último artículo de de Rokha aparece al día siguiente bajo el título "Conclusión."(46) Anguita está, a su juicio lleno de oportunismo, petulancia y atrevimiento, y se deja ver aquí otra vez la vehemencia de de Rokha frente a la pertenencia social de los poetas ("almanaque de hijo de familia", dice respecto de él). La falta de Teitelboim es su no resolución del conflicto por no devenir poeta "o filósofo dialéctico". En su concepto, el arte no se hace necesariamente del dominio intelectual.

En relación con las estéticas publicadas, dice que sus colegas "parece que no se hubiesen dado cuenta de que *no es posible filosofar en imágenes* ": según él, lo que le otorga carácter a la *Antología* es su acento en "*lo contemporáneo: agonía del capitalismo*". Los tiempos modernos se definen por su agonía, por su decadencia, dentro de períodos patológicos de la desintegración histórica. Estas serían muestras de lo pre-social a lo cual advendría "la nueva, inmensa salud comunista." En su opinión, lo intuitivo desaparece, o se pierde. Así, es menester

"aceptar el material y su destino y dar sentido, orden, y designio a tal materia, organizándola" con el fin último de alcanzar "*la revolución proletaria, agraria anti-imperialista*, de la cual debemos ser hoz y martillo, según la palabra." En síntesis, dice que la selección es, con todo, una obra de primera importancia por haber reaccionado contra las antologías anteriores, sin embargo critica el criterio de ordenamiento: "Los escritores aparecen ordenados por la cronología onomástica y estentoria del azar, y no según el devenir histórico-dialéctico", es decir, "ubicados con relación a los ascensos y descensos revolucionarios y las corrientes ideológicas condicionadas por aquéllos."

La larga serie de artículos de de Rokha encuentra inmediata respuesta en Vicente Huidobro, quien publica una extensa nota en *La Opinión* el 19 de junio, con el título "Controversia literaria. La antología de poesía chilena nueva".(47)

En el texto, Huidobro desmiente su participación en la elaboración de la *Antología* y pasa a negar punto por punto todos los argumentos de de Rokha de modo muy personal. Su participación se reduce, según él, a haber aconsejado a diversos escritores de la necesidad de hacer una antología semejante en Chile a la hecha por José María Souviron en torno a la nueva poesía española.(48) Luego de una serie extensa de frases ofensivas privilegia Huidobro su poesía "cerebral" frente a una poesía de la pura fuerza o "del corazón". La actitud de de Rokha sería, según él, personalista y ególatra, en suma antirrevolucionaria y, por ello, inconsecuente con los principios de su quehacer literario.(49)

Enseguida relativiza la fuerza y la supuesta vitalidad de su poesía, allí donde dice que dichos textos le parecen demasiado exagerados y de trazo débil en el fondo. Luego, dice Huidobro, su posición es contraria a la que propone o predica, es decir, antirrevolucionaria por ser individualista. Añade que los poemas marxistas de de Rokha "parecen tomadura de pelo al marxismo".

Cuatro días más tarde contesta de Rokha en su "Carta al poeta Vicente Huidobro".(50) Los argumentos son esta vez aún más fuertes y se concentran en el carácter antirrevolucionario que, a juicio de de Rokha, tendría la poesía de Huidobro. Como fuentes cita algunas frases del "Arte poética" reproducidas en la *Antología* y de ella pretende hacer una interpretación freudiana, según dice. Así, acusa: "Colocas el arte por encima de las clases, ubicas, sitúas, planteas el arte más allá de la lucha de clases, proclamas la calidad deífica y deística del poeta, y afirmas su contenido religioso, lo endiosas, erigiéndolo al otro lado de la estructura económica y al otro lado de la super estructura artística, en el Dios del individualismo, 'Propietario' del Universo y de la sociedad humana". Para de Rokha, poeta marxista leninista, la poesía de Huidobro se reduce a un idealismo reaccionario, en tanto actitud mesiánica, que cree en el arte "como un acto mágico". Luego, para fundamentar su afirmación de que Huidobro es un "fascista literario" cita la revista *Ombligo*, que ya hemos analizado y que en su opinión

"tiene un tono *confusionista*" y respondería a la ideología reaccionaria del propio Huidobro y de la editorial Zig-Zag. De Rokha añade acusaciones en torno a supuestos plagios de Huidobro a poetas como Apollinaire, Lautréamont, Reverdy, etc.(51)

Días más tarde responde nuevamente Huidobro a de Rokha en un artículo de *La Opinión*.(52) Frente a la acusación de plagios, Huidobro añade que sería falso que haya imitado a poetas que, "excepción hecha de Apollinaire y Lautréamont, son posteriores a mí en su aparecimiento en las letras y con los cuales mi poesía no tiene nada que ver." Como contraejemplo, Huidobro cita los supuestos antecedentes literarios de Pablo de Rokha: el chileno Hübner, Marinetti "y todos los pomposos gritones futuristas." En esta lucha por la originalidad y la paternidad de movimientos literarios, Huidobro reprocha a de Rokha haber plagiado a Marinetti y a Reverdy "que imita a Vicente Huidobro". Enseguida cita casos concretos: "Su poema 'Suramérica' es un mal plagio de los 'Encantatorios creacionistas' del año 1917 y de Joyce del 1925."(53)

Hasta aquí la presentación somera de la controversia de Rokha-Huidobro.(54)

Intentamos en lo que sigue sintetizar en líneas generales las características de la *Antología* y las diferentes respuestas críticas que siguieron a su publicación.

La crítica literaria que acoge la *Antología* atiende sobre todo a los aspectos puramente literarios del texto y sus posiciones se pueden esquematizar, aunque en general, a partir del énfasis puesto en el sentido de "originalidad" o de carácter "verdaderamente nuevo" de los textos propuestos. Sin embargo, desde la perspectiva de los propios autores como lectores, la atención está centrada más bien en la relación entre poesía nueva y espacio de producción, entre poesía y circunstancia social, entre vanguardia y praxis histórica. Ello porque para los propios autores el sentido vanguardista y genuino de la nueva poesía no merecía cuestionamiento alguno. En cualquiera de los dos casos se percibe la necesidad, tanto en las poéticas explícitas como en las recepciones críticas, de definir la peculiaridad de una nueva poesía en el marco de la literatura nacional en diálogo con las tendencias de avanzada europeas. No obstante, como hemos visto, son pocas las menciones directas a ésta última y el punto de referencia polémico, sobre todo de la crítica, es la poesía chilena precedente. En los autores hay algunas remisiones a la poesía y al arte de vanguardia europeo, pero se trata de evitar proponer antecedentes a un fenómeno que quiere ser absolutamente genuino.(55) Si se considera a un autor o autores como iniciadores o maestros de los nuevos movimientos, éstos son básicamente nacionales o difusos si se conecta esta vanguardia con los ismos europeos. Es notorio ya el énfasis en la originalidad y exclusividad de la lírica chilena que se hace claro en los juicios de los propios

escritores y de los críticos, lo cual muestra la conciencia de la producción literaria chilena en un marco más abarcante: la literatura en lengua española.

Sin embargo, las exigencias literarias hacia esta poesía, por parte del contexto histórico, son cada vez más fuertes y ello lleva a posiciones dicotómicas en las diversas realizaciones literarias del momento. Observemos sintéticamente las actitudes de la crítica respecto de la *Antología*.

La mayoría de las recepciones críticas apuntan a descalificar la oscuridad, el atrevimiento, la inflexibilidad y un marcado dogmatismo en las posiciones de los nuevos poetas. Ello hace posible deducir la exigencia de claridad que se manifestaba ya en las promociones anteriores a la vanguardia. Frente a esta claridad, la vanguardia aparecía como artificio retórico, como una forma de proceder que revelaba un estilo decadente de arte. Frente a ello, las obras de Valle, del Valle, Neruda, Huidobro, representaban tendencias vistas como descontextualizadas y nuevas en tanto formas de uso de la lengua.

Las estéticas comprometidas tienen como su mayor representante a de Rokha, quien tiene conciencia de la literatura como quehacer social y como manifestación de una "raza", de un pueblo. Es interesante destacar que esta exigencia de claridad viene acompañada de la exigencia social, del compromiso, si no político directo, por lo menos en el empeño de asumir literariamente caracteres nacionales o continentales. Esta misma exigencia explica la pertenencia de de Rokha y Huidobro al partido comunista, a pesar de las divergencias entre ambos.

Resulta por ello insuficiente reducir la polémica entre Huidobro y de Rokha a una cuestión de puro desdén personal, si se tiene en cuenta lo anterior. Detrás del diálogo de la controversia que hemos seguido, se observa un diálogo mucho más profundo y que exige mayor atención: la necesidad de conciliar la práctica literaria o artística con la praxis social. Es entonces coherente, por qué para de Rokha, "lo nuevo" y verdaderamente revolucionario es lo "anti-alessandri", es decir, el arte que se sitúa en contra del sistema político del momento, marcado por la clase burguesa y, en sus palabras, reaccionario. Para Huidobro, en cambio, lo nuevo adquiere sentido en relación con la vanguardia europea y dentro de un marco literario más bien inmanente.

En este caso se trata de relacionar la vanguardia literaria de este momento, concretamente con la publicación de la *Antología*, con una vanguardia política y social, que atenta a los quiebres sociales y políticos de la década, asentaba sus expectativas literarias en una práctica también ruptural, aunque no sólo en cuanto a cuestiones de orden formal o técnico. El intento de hacer suya la posición de vanguardia con las circunstancias del contexto es en todo caso visible en la mayoría de los autores.(56) Por otro lado, se puede afirmar que, en general, es evidente el elogio a la obra de Neruda, creemos exactamente por esta razón,

porque en él se aúna un proyecto renovador sin ser de vanguardia a ultranza, con una materia que para el lector de la época resultaba familiar y contextualizable. En definitiva, el rechazo a la vanguardia se produce desde dos frentes. Por un lado, por parte de los críticos conservadores y políticamente situados en líneas simpatizantes con el sistema político, para los cuales esta nueva poesía no sería más que juego y ruptura formal. Por otro lado, se le rechaza desde el lado de la crítica políticamente de izquierda, progresista, para la cual, la vanguardia aparece como un artificio fuera de contexto y decadente y en consecuencia con un indeseado carácter reaccionario. Por otro lado, la recepción inmediata de la crítica y la polémica posterior entre algunos de sus colaboradores, manifiestan sin duda la necesidad que se vivía en aquel entonces en cuanto a la singularización de la poesía de vanguardia y revela la búsqueda de una cierta orientación para el público lector.

Un rastreo somero de las recepciones periodísticas de la *Antología* deja ver el interés marcado de la crítica por proporcionar una evaluación orientadora, ordenadora de los materiales producidos por la vanguardia con un objetivo didáctico. La atención hacia el grueso público es, inequívocamente, una exigencia hacia la vanguardia, que ella hará suya en lo sucesivo.

Si bien los primeros años del tercer decenio eran los años de la formación experimental de la vanguardia, sus estados de gestación, la mitad de la década sistematiza este proyecto de renovación. La *Antología de poesía chilena nueva* es el síntoma concreto de ese asentamiento de las premisas del arte nuevo, ahora con un claro sentido de sistematización y con una intención globalizante y de síntesis. A partir de 1935 y dada las circunstancias contextuales, tanto en lo nacional como en lo internacional, estas posiciones de vanguardia se pluralizan y llevarán a toma de posiciones que, como examinaremos, superarán este segundo momento del desarrollo de la vanguardia, su momento de síntesis. Los proyectos que hasta ahora se dejaban reunir sobre la base de premisas más o menos homogéneas, darán lugar a tendencias literarias que sobrepasarán el deseado carácter unitario de la vanguardia y que van a poner en duda la validez del "arte nuevo" y que, más aún, se situarán contestatariamente frente a él.

NOTAS

1 *Antología de poesía chilena nueva*. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1935.

2 Veremos en todo caso que de la información expuesta se infieren principios que funcionan como denominadores comunes y que subyacen a las proposiciones particulares.

3 El mayor de los autores es Huidobro, que nace en 1893, y a la fecha tiene 42 años al igual que Cruchaga Santa María; les sigue Pablo de Rokha, nacido en 1894; Rosamel del Valle nace el año 1901 y en consecuencia tiene en ese momento 34 años; Pablo Neruda nace en 1904 y cuenta a la fecha con 31 años; Juvencio Valle es un año menor que Neruda (1905); Díaz Casanueva tiene 29 años, como Omar Cáceres; Eduardo Anguita tiene 21 años y Teitelboim 19.

4 Hasta ahora no he podido localizar la fuente exacta de la cita de Baudelaire, por la temática y la factura, debiera ser algún fragmento de los escritos de crítica de arte y literatura, en el tenor de "La genèse d'un poème". Véase *Oeuvres complètes*, T. II, Texte établi, presenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, pp. 343 y ss. Tb. allí "Critique littéraire".

5 Teitelboim afirmará años más tarde que en la selección figuraba también Gabriela Mistral, lo que no es el caso. Vid. *Neruda*, Madrid, Ed. Michay, 1984, pp. 167 y ss.

6 El procedimiento tiene su antecedente en la famosa *Poesía española. Antología (1915-1931)* cuya selección de textos estuvo a cargo de Gerardo Diego y fue publicada en Madrid, Ed. Signo, 1932.

7 De Huidobro se publican los siguientes textos: "El libro silencioso", de *La gruta del silencio*; "Arte poética" y "El espejo de agua", de *Espejo de agua*; "Téléphone", de *Horizon Carré*; "Fragmentos", de *Ecuatorial*; "Exprès", "Egloga", "Hijo", "Adiós", "Sombra", de *Poemas árticos*; de *Altazor*, fragmentos del Canto I, II, III, IV, V, VI; "Elegía a la muerte de Lenin" (1924); "Eté en sourdine", "La matelotte", "Poema funerario a Guillaume Apollinaire", "Ya vas hatchou", de *Automne régulier*; "Poema 4", "Poema 13", "Poema 22", "Poema 23", "Poema 32", de *Tout à coup*; "Noche y día", "Ser y estar", "Canción de la muervida", "Panorama encontrado o revelación del mundo", "Ronda", "Contacto externo", de *Au revoir*; "Para llorar", "Tenemos un cataclismo adentro", "Por esto y aquello", "Imposible", "Apagado en síntesis", "El paladín sin esperanza", de *El ciudadano del olvido*; "Fragmentos" de *Temblor de cielo*; "Frag-

mentos" de *El pasajero de su destino*, textos que se recogerán en *Ultimos poemas* (1948).

8 De Angel Cruchaga Santa María se publica: "Mi sombra", de *Las manos juntas*; "La evocación de Job", "La venida de Jesús", "El presentimiento del último día", "El canto de los mares rojos" de Job; "En el éxtasis", "El viaje", "Canta mi corazón", "Eternidad", "El aroma tenaz", "El amor junto al mar", de *La ciudad invisible*; "Lámpara", "Creadora del mundo", "Sueño", "Vaso azul", "Latitud", "Rocío", de *Afán del corazón*.

9 Sobre las lecturas hechas en la época, y la recepción sobre todo del psicoanálisis, véase Teitelboim, Volodia, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", en: *El oficio ciudadano*, Stgo., Ed. Nascimento, 1973.

10 Vid. *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1968. 2 vols.

11 Se incluyen los siguientes textos de Neruda: "Pelleas y Melisanda", "El encantamiento", "El coloquio maravillado", "La cabellera", "La muerte de Melisanda", de *Crepusculario*; un fragmento de *El hondero entusiasta*; "Poema N° 2", "Poema N° 9", "Poema N° 11" de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; un fragmento de *Tentativa del hombre infinito*; "El otoño de las enredaderas", de *Anillos*; "Galope muerto", "Alianza", "Unidad", "Sabor", "Colección nocturna", "Juntos nosotros", "Arte poética", "Sonata y destrucciones", "Establecimientos nocturnos", "Entierro en el este", "Cantares", "Significa sombras", de *Residencia en la tierra*; como poemas inéditos se presentan "Sólo la muerte", "Oda con un lamento", "Alberto Rojas Jiménez viene volando".

12 *Tratado del bosque*, Stgo., 1932.

13 *Vigilia por dentro* se publica en 1931.

14 Del autor se incluyen los textos: "Fragmentos" de *El aventurero de Saba*; "Elevación de la sima", "Presencia", "Don sin gloria", "Tránsito ciego", "Caída del ángel", "Cauce de la vida", "Seguridad del sonámbulo", "Líneas del miedo", "La visión", de *Vigilia por dentro*; "La víspera" (Inédito). Los textos están firmados en Alemania en 1934.

15 De Omar Cáceres se publican textos de *Defensa del ídolo*, entre los cuales se encuentran: "Mansión de espuma", "Angel de silencio, breve enumeración romántica", "Segunda forma", "Azul deshabitado", "Iluminación del yo", "Extremos visitantes".

16 El texto de Darío se incluye en *Poema del otoño y otros poemas* (1910),

vid. *Poesías completas*. Ed., Int. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1967.

17 En adelante se probará suficientemente el rasgo peculiar de la vanguardia, según el cual, no sólo se autopercibe como original, sino como negación obsoluta del pasado. Esta sobreestimación de "lo nuevo" es estudiada por Bürger en su *Theorie der Avantgarde*.

18 Cfr. *El Diario Ilustrado*, Stgo., abril de 1935.

19 Vid. *infra*, nota 6.

20 La reseña de Pinilla viene acompañada de las fotos de Anguita y Neruda, y de la portada de la *Antología*.

21 Vid. "Crónica literaria", en: "*La Nación*, 14 de abril de 1935.

22 Esta nota de Alone reproduce también la portada del libro.

23 Vid. "Letras nacionales: 'Antología de la poesía chilena nueva'", en: *El Diario Ilustrado*, Stgo., 14 de abril de 1935.

24 Neruda se encontraba en aquel entonces en la India y Díaz Casanueva en Alemania.

25 El crítico compara esta antología con las publicadas en Argentina y en Uruguay; por ejemplo con la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, con notas biográficas y bibliográficas ordenadas por Julio Noe, Bs. As., Ed. "Nosotros", 1926. Otro texto citado por Rodríguez es la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* organizada por Pedro-Juan Vignale y César Tiempo. Bs. As., Ed. Tres tiempos, 1977 (reedición en fascímil de la edición original de 1927). El texto incluía una nota autobiográfica y encabezaba el libro un apartado bajo el título "Situación del lector", en donde exponían ideas estéticas Leopoldo Lugones, Rafael de Diego, Julio Noe, Ricardo Güiraldes, Roberto Mariani y Evar Méndez. También se menciona la *Antología de la moderna poesía uruguaya (1900-1927)* selecionada por Ildefonso Pereda Valdés, con palabras finales de Jorge Luis Borges. Bs. As., El Ateneo, 1927. El último texto citado por Rodríguez es el *Indice de la poesía uruguaya contemporánea*, selección y estudio preliminar de Alberto Zum - Felde. Stgo., Biblioteca América, VI, 1935.

26 Vid. *La Opinión*, Stgo., 18 de abril de 1935.

27 Vid. *El Diario Ilustrado*, Stgo., 21 de abril de 1935.

28 Vid. "Crónica literaria", en: *La Nación*, Stgo., 28 de abril de 1935.

29 En este sentido, agrega Alone: "Ocurre con los poetas de la reciente generación como sucede con los chinos, japoneses y negros, que nos parecen todos iguales." Cfr. *art. cit.*

30 Así dice Alone: "Neruda, a medida que se le frecuenta, se afirma y entona, comunica sus vibraciones, atrae la emoción y sus fantasmas deshechos, sus pesadillas, sus absurdos, descubren poco a poco fibras que no son de materiales humanos", *ibid.*

31 Las evaluaciones de Alone frente a Neruda son desde el inicio bastante contradictorias, si se compara, por ejemplo, estos juicios con los emitidos a propósito de la aparición de *Residencia en la tierra*. Vid. Cap. anterior.

32 "Pelleas y Melisanda" se incluye en *Crepusculario*, vid. *Obras completas*, *op. cit.*

33 El poema pertenece a *Residencia en la tierra.*

34 Cfr. *La Opinión*, Stgo., 19 de junio de 1935.

35 Volodia Teitelboim examina años más tarde el efecto que produjo la *Antología* en su tiempo y ofrece antecedentes interesantes para su lectura. En *Neruda* dice Teitelboim que las personas aludidas aquí por de Rokha serían ambos antologadores, el crítico Alone y el propietario de la editorial Zig-Zag, Helfmann. Cfr. "La polémica de la 'Antología' y 'El jardinero'", en: *Neruda*, *op. cit.*

36 *Cantoral* se edita en Santiago en 1936.

37 De los autores propuestos por de Rokha, en realidad Gerardo Seguel alcanza a tener una acogida importante en su momento, y los otros autores resultan aún desconocidos para los lectores de aquel entonces. De Seguel ya se conocía su libro *2 campanarios a la orilla del cielo,* de 1927.

38 *Defensa del ídolo* se publica en 1935 con un prólogo de Vicente Huidobro.

39 Según de Rokha otro prólogo le fue solicitado a Cruchaga Santa María para el libro de Cáceres, cfr. "Marginal a la antología". *art. cit.*

40 Pablo de Rokha asegura haber pedido también el retiro de sus originales a los antologadores, trámite que, en todo caso, no se concretó.

41 Los textos aludidos son, de Tomás Gatica Martínez: *Ensayos sobre*

literatura hispanoamericana. La poesía lírica en Chile, Argentina y Perú. Stgo., Ed. Andes, 1930. De Rubén Azócar se cita *La poesía chilena moderna. Antología.* Stgo., Ed. Pacífico del Sur, 1931.

42 Se refiere especialmente a la poesía funeraria dedicada a Lenin.

43 Vid. *La Opinión*, Stgo., 12 de julio de 1935.

44 De Rokha remite aquí a su texto "Epitafio a Neruda", que había sido publicado en *La Opinión*, el 22 de mayo de 1933.

45 La crítica historiográfica es unánime en considerar los "silencios" de la prensa y de la crítica oficial como responsables de la suerte que corrieron algunos escritores de la época que no tuvieron casi recepción, entre ellos se incluye a Alberto Rojas Jiménez, de Rokha y especialmente Juan Emar. Nos ocupamos de ello en adelante.

46 Vid. *La Opinión*, Stgo., 13 de junio de 1935.

47 Cfr. *La Opinión*, Stgo., 19 de junio de 1935.

48 José María Souviron había publicado en ese tiempo el libro *La nueva poesía española*, editado por Nascimento en 1932 y basado en una serie de conferencias dictadas por el poeta a su llegada a Chile en septiembre del mismo año. El texto ofreció abundante materia para discusiones en torno a la poesía de vanguardia en el país. Según registra un crítico, se adjudicaría a los cultores de la "poesía moderna" dos sitiales, según sea si siguen la dirección de la poesía pura o de la surrealista: "la gloria o la casa de orates", respectivamente.

49 Es importante hacer notar el hecho de que en este punto de la discusión el núcleo de problemas ya deja de ser puramente el de la primacía o el sentido vanguardista de la poesía defendida por ambos autores, sino que se desplaza hacia el tema de la responsabilidad cívica y social del poeta.

50 Cfr. *La Opinión*, Stgo., 23 de junio de 1935.

51 En esta carta, de Rokha cita al escritor peruano César Moro, quien acusa el plagio de Huidobro del texto surrealista de Luis Buñuel "Una jirafa", publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolutión*, en sus números 5-6, de mayo de 1933. Véase mi artículo: "Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de vanguardia", en: *Literatura Mexicana*, México, UNAM, N° 5-1. (en prensa)

52 Vid. "Respuesta a la carta de Pablo de Rokha", en: *La Opinión*, Stgo., 1 de julio de 1935.

53 No tenemos clara la referencia textual a la que alude Huidobro con la mención de los "Encantatorios creacionistas", por lo menos no existe un texto de Reverdy con ese nombre; hasta donde sabemos, el autor francés sólo publica en 1917 la novela en verso *Le voleuer de Talan*. Es posible que Huidobro haga alusión a ello.

54 Aún aparecen tres artículos que completan esta controversia: una carta de Huidobro, la réplica de Pablo de Rokha y por último, un texto final de Huidobro que cierra el debate.

55 Hasta aquí no caben dudas respecto del interés de los autores por ese sentido de "lo nuevo", que adelantábamos arriba. La tesis de Bürger es, en consecuencia, fácilmente aplicable en este caso concreto.

56 Este desplazamiento del foco de interés desde lo puramente literario hacia lo político hace sistema con los antecedentes que hemos examinado ya en relación con la serie de publicaciones a cargo de Vicente Huidobro. Cfr. Cap. III.

VI. PRESENTACION Y ANALISIS DE LAS REVISTAS REVISTA NUEVA, RUMBO *Y* AURORA DE CHILE

El amplio movimiento de producción, distribución y consumo de textos en la década del treinta atañe no exclusivamente a libros, sino también a revistas literarias que se entendían como órganos de difusión de la vanguardia en aquel entonces. Entre ellas se encontraban, además de las revistas ya analizadas, dirigidas por Vicente Huidobro, otras, cuyas poéticas se percibían como contrastantes y hasta cierto punto alternativas. Frente a una línea más o menos definida de las revistas ya presentadas, aparecen por lo menos otras tres que tienen otro carácter y que deben entenderse dialógicamente en relación con aquéllas. En lo que sigue presentamos las tres revistas e inferimos de los planteamientos allí hecho públicos las tendencias que de ellas derivan para comprender dinámicamente su lugar en el proceso de constitución y vigencia de la "poesía nueva", que, como observaremos, adquiere paulatinamente otros matices y delinea las características que presentará la literatura hacia 1938.(1) Este cambio de orientación de la nueva literatura es ya perceptible desde *Total* y *Primero de mayo.* (2) Se trata aquí de poner en relación contextual estas revistas situándolas en diálogo con la serie de publicaciones que en aquella época eran acogidas como constitutivas del espectro dialógico en torno a las nuevas tendencias. La *Revista nueva*, por ejemplo, se edita el mismo año de la *Antología* y de *Vital*, y pretende aportar una perspectiva de discusión un tanto diversa frente a las propuestas de vanguardia que hemos venido analizando. Observaremos cómo se concreta esta intención alternativa que avanza paralela a la vanguardia ya constituida como tal. La relación de contrapunto se percibe, tanto en un nivel explícito, allí donde las menciones refieren directamente al interlocutor, como implícitamente, si se atiende a las poéticas deducibles de los textos literarios mismos. Es indiscutible que el carácter y el sentido que las publicaciones querían tener sólo se entienden satisfactoriamente si se les pone en relación dialógica (y discrepante) con los otros órganos de comunicación vanguardistas, que en ese tiempo constituían el interlocutor inevitable.

La *Revista nueva,* cuaderno trimestral de poemas y ensayos, se publica por primera vez el mes de agosto de 1935. El cuaderno es "trazado" (en palabras del propio texto) por los escritores Jorge Millas, Carlos Pedraza y Nicanor Parra.(3) Las características formales de esta publicación hacen sistema con los órganos de difusión de la "poesía nueva" ya que encontramos aquí los rótulos ya conocidos: la presentación del texto como "cuaderno" y el adjetivo "nueva" que ya entendemos como lexicalizados dentro del sistema de actitudes vanguardistas. Sin embargo, como se verá, lo "nuevo" adquiere en este punto otro matiz.

La revista aparece encabezada por un "Prólogo" que tiene la forma de una declaración de principios y de un programa. Más que una reflexión teórica sobre la "nueva literatura", se trata de un texto estilísticamente literario y no ensayístico. Las ideas recurrentes aquí son las de la colectivización del arte, entonces su carácter social y la necesidad, en consecuencia, de difusión: "Una idea, como una almendra, se triza por la entraña cuando no florece hacia afuera del continente mental". Otra frase del "Prólogo" refuerza esta noción: "El pájaro tiene que dibujar su vuelo". Con todo, la *Revista nueva* intenta mostrar "vivencias profundas", con sentido lógico y obedece al imperativo de expresión de una "íntima necesidad" en sentido de entrega. Esa necesidad de expresión se evidencia a través de figuras como "se vierte lo mismo que una gavilla que se parte cuando llega el verano". El afán de lo novedoso encuentra aquí otra vez un lugar privilegiado, la revista busca "incorporarse al suceso cultural de Chile, ella quiere aportar nuevas consonancias y rutas mozas." El sentido auténtico y necesario de esta expresión es reiterado en el texto a través del campo semántico de lo orgánico y vital: "órgano", "plasma", "entraña", "dolor", "ley vertebrales", etc. Al mismo tiempo se remite a los clásicos, sin embargo, en tanto "organizadores del nuevo espíritu". Su carácter totalizador queda demostrado en otra parte: "La *Revista nueva* traza un signo total y de profunda coherencia interior." Enseguida se contextualiza el área en que operaría el proyecto de la revista y se polemiza: "En nuestro ambiente se hacen revistas como quien sale a recoger papeleo de colores y a ensacarlos (...) son ferias donde cada cual pregona su impertinencia. Y junto a una crónica insulsa hay un poema malo y un poema bueno y el hedor de un político que hace declaraciones."

La revista es consciente del trabajo literario entendido como proceso, como constante labor de producción y reformulación, de ahí que ha de contener "una idea o una pasión que teje sus formas, o que las desteje para rehacerlas." Más adelante leemos un rasgo clave de la revista que la ordena en la serie de revistas de vanguardia, esto es, su proyecto (en principio) disidente, su intención de imprecación y molestia, "lo esencial es que sea igual a un vaso con una abeja zumbando adentro."(4) Otra característica inherente a la vanguardia se hace visible cuando la revista subraya su sentido original y único, exclusivo: "canta su ruta interior, su propio problema, frente a todo estilo de prejuicio, ya conservador, ya modernista", con lo cual la revista selecciona sus contextos a través de la exclusión, tanto de lo tradicional, como de "lo nuevo" entendido peyorativamente vía el epíteto "modernista".(5) Ese quiere ser su rasgo diferencial y de allí su crítica a lo forzado, inauténtico, ya que rechaza "toda información de la idea, a caligrafía de espíritu, bajo un cuño pensado y movido desde fuera". Por eso, su insistencia de lo "vertebrado" en sentido filosófico.

Una actitud de dasacralización de las nuevas tendencias se explica en la conciencia de la revista de ser sólo "una forma cultural, que hinca su origen donde mismo lo hinca un niño que llora o un junco que se mece atado al sol" y descalifica

a quienes "limitan sus fronteras en la moral, o en la religión, o en la sociología." Luego, la remisión a Huidobro: "Una hoja que cae lleva en sí un sentido abismal y como intuición, es un mundo de formas inagotables." La última frase del "Prólogo" es elocuente en tanto enfatiza el sentido de productividad y, en síntesis, de comunicación: La *Revista nueva* es eso, además, un ánfora volcada o un eco cabalgando en la noche." Hasta aquí el "Prólogo".

El espíritu provocador está presente en este texto, sin embargo de modo más atenuado si se le compara con los principios vanguardistas que hemos analizado antes. El texto se muestra hasta aquí menos dependiente de sus referentes vanguardistas, tanto nacionales como europeos. No hay mención directa a referentes literarios del momento, y el paradigma cultural, como veremos, será España, a diferencia de la serie de revistas que ya conocemos. Los autores citados o celebrados serán nacionales, o latinoamericanos.(6)

En la siguiente página aparecen los "Cuatro elementos para un poema" firmados por Carlos Pedraza. En él se plantea la operación de montaje del texto lírico en un nivel metapoético, ya que se presentan enumerados cuatro versos que contienen imágenes poéticas con su debido significado, la impronta huidobriana es aquí evidente. Los versos son: "1) aún no cierra la ventana porque espera su última golondrina (luna)", "2) Una rana de plata temblorosa teje encajes al paisaje (niebla)", "3) el trino apagó la frescura del rocío (paisaje)" y "4) Dos elipses de tibia arquitectura dilatan su perfil rosado (niña)". El autor entrega la clave de lectura de cada imagen a modo de un ejercicio didáctico.

El escritor Jorge Millas firma el texto "Soledad humana y expresión estética", que encontramos a continuación. El texto es una reflexión filosófica en torno al ser y su situación en el mundo, especialmente en relación con los otros, con el así llamado mundo objetivo. La necesidad de trascendencia, que aquí constituye el núcleo de la reflexión, hace sistema con el "Prólogo". El sentido agónico del individuo se atenúa para aquel que "llega a sumar la vida en la imagen histórica", de allí que el fin del hombre sea "fijar lo peregrino y transitorio, eternizándolo". El yo debe inscribirse "*afuera* en un elemento extraño y sordo como es el mundo, lo objetivo". El afán de colectivizar se reitera como rasgo constitutivo del ser humano que debe vivir "vertiéndose más allá de sí mismo". De esta manera, la posibilidad de salvación individual se plantea como un historizar la existencia individual, lo que es lo mismo, a través de un ir hacia el "no-yo", "hacia afuera del propio ser". Es perceptible en este texto el acento de la figura de la otredad, que luego vemos de hecho concretada en los textos líricos y narrativos con un alto sentido apelativo que recorta un lector singular, cada vez más integrado en el circuito comunicativo literario.

El instinto gregario define la naturaleza humana, ya que "el no es solo, ya no está cercado entre los anillos de íntimas, profundas, solitarias experiencias."

La literatura, en consecuencia, debe ser entendida como expresión, que es "la permanencia, la fijación, el vaciado en el tiempo y en el espacio de un acontecer." Esta creciente preocupación por el otro, aquí en la forma del receptor, implica un "proceso colaborativo de ser que se expresa y ser que capta o conoce." Enseguida se afirma que el arte "es una labor de verdadera colonización del cosmos. La Venus, el Moisés, La Gioconda, el Pensador, el Arlequín picassiano, son sus pobladores."(7) No obstante, el arte es entendido como una unidad necesaria, "que no tiene nada que hacer con proyectos transitorios y objetivos planteados desde fuera al alma que se desarrolla." En este punto, el autor manifiesta su desacuerdo con el llamado arte proletario, religioso y contra el arte comercial "como destinos de la función estética", ya que ellos obedecen a imperativos externos a la necesidad de expresión del espíritu.(8) Al mismo tiempo, se deslinda el arte de su contexto y se aboga por la plasmación "de un alma en un trozo de mundo" de lo cual se colige el carácter ahistórico del arte, que está "más allá de esta época, o de aquélla, del hombre uno o del hombre dos". Una cierta noción de "lo clásico" se deja ver en estas afirmaciones, aunque no libre de cierta ambigüedad, como observaremos.

En definitiva, el arte es "una decidida unidad humana y no existiría aquel 'instinto de lo bello' en el hombre como lo plantean algunas estéticas romas." Las últimas palabras del texto son representativas de la síntesis propuesta; la imagen histórica "es el subrayado y la negación más decisiva de la soledad humana."

El poeta Nicanor Parra Sandoval firma sus poemas "Ensueño", "Nostalgia" y "Silencio", todos ellos encabezados bajo el título "Sensaciones"(9), textos que, hasta donde sabemos, permanecen aún inéditos.

El poema "Ensueño" recupera en lo temático el sentimentalismo, aunque su factura evidencia giros vanguardistas (en algunos casos con ecos huidobrianos). Los recursos en boga se reflejan en la selección de los procedimientos: "entretanto le busco el manubrio a mi bicicleta/que da volteretas de cien pejerreyes sobre un cometa torcido". El poema "Nostalgia" reproduce el viejo tópico de la infancia feliz, de la ingenuidad de escenas primarias actualizadas vía la memoria bucólica y gozosa. El poema "Silencio" es un poema rimado, de construcción métrica estricta con un ritmo que recuerda muy de cerca los poemas del romancero de Lorca. De todos modos y pese a los recursos en uso, los poemas tienden a recuperar el metro y los tópicos temáticos ya reconocibles en el horizonte de lecturas del lector de la época. Edmundo de la Parra publica en este número su texto titulado "El huaso espera a un poeta", texto clave ya que, como veremos, tematiza una cuestión que será en lo sucesivo el núcleo de la discusión en torno al carácter nacional, auténtico del arte, especialmente en cuanto al tema de lo que se daba en llamar la literatura "genuinamente nacional". En el fondo se trata de una reflexión sobre la cultura popular. Aquí se presenta la ya conocida querella del Criollismo frente al Cosmopolitismo que, derivada de la polémica de 1928, va

a tener consecuencias importantes luego de la consolidación de la vanguardia. El texto apela a la restauración del sentido criollista vía la recuperación de sus intenciones genuinas. El pecado del Criollismo, según algunos críticos, sería el "haber tentado la emoción campestre" y se habla consecuentemente de una polarización entre esta tendencia y el Cosmopolitismo y así "también se han hecho intentos de novelística imaginaria, preciosista y cuentos de la ciudad, etc." Un reproche directo a la vanguardia del momento es la alusión al lenguaje críptico: "tenemos el malabarismo bien enquistado en nuestro proceder para no decir 'exactamente lo que queremos decir'" (nótese el nombre "malabarismo" con el cual se apostrofaba a algunas tendencias de vanguardia sin duda que con intención descalificadora). El crítico ensaya definir la esencia propia de ser de los latinoamericanos, "transhumantes viajeros sin raigambres, sin denotar un símbolo de cierto conglomerado social."

Los conceptos recurrentes aquí son los de "materia prima", "esencias", los "obscuros resortes de lo anímico racial", las "cualidades épicas", las "fuerzas que se acrisolan en una determinada región", etc., léxico coherente con los principios de la revista y con sus concretizaciones literarias. Enseguida el crítico va al asunto sin ambages: "el huaso está esperando un poeta con la misma forma que su hermano de alma, el rotito conventillero o el inquilino malamente abandonado entre los ranchos campesinos." Agrega de la Parra los tipos humanos que deben ser motivo de literatura: los llaneros, los gauchos, los cuicos o chullas, los mulatos, macacos y goajiros, los cholos, zambos y huachafas, los cuacheros o siringaleros, el charro o pelado, el manuto, etc., arquetipos humanos populares latinoamericanos. La crítica se dirige ahora al sentido popularista de intención burguesa, el que "se evade en guerras, en concursos ecuestres, con banderitas, guitarras y chinas remoleadoras." Esta frase quiere ser una precisión frente al así (mal) entendido Criollismo burgués que lo reduciría asépticamente a su expresión de folklor. Luego, leemos una apelación que se suma al argumento de la necesidad temática del personaje chileno prototipo: "Nadie le dice con sangre de gran artista su valía; si los argentinos crearon un gaucho que matea su inquietud en la página verde de la pampa, este huasito arrincona indígenas en los contrafuertes cordilleranos y va a la ciudad y cuelga las riendas y se viste de turfman en los hipódromos extranjeros." Luego de la descripción del huaso nacional, se introduce el tópico del elogio de la autenticidad del hombre campesino frente al hombre de la ciudad: "Si viniera un marciano a la tierra encontraría más primitiva sensación de humanidad en tus gestos que en los demás del pueblo con sus sentimientos de poderío. De seguro que el marciano descubriría la risa universal." Su estado de desventaja frente a la vida urbana se destaca principalmente por la cuestión cultural: "estás botado en las zanjas, sin vestido, sin alimentos y sin cultura" a la vez que sin oficio y "escuchando el rumor de la sociedad". El tópico de la agresión del espacio urbano se reitera: "La ciudad te amarga y te hace paupérrimo y sin ideas, andas buscando cosas oficinescas y extrañas." En un

paralelo frente a otros tipos humanos urbanos "el inquilino, hermano del 'paco', del marinero, del roto" el huaso no se dejaría seducir, en palabras del autor, los otros "aceptan todo con esa sumisión de ser explotándose." Así, el huaso "tiene dividido su corazón en dos: en lo que fue y en lo que se espera". La síntesis de los tópicos traídos a colación se concreta en la fórmula "lozanía de vega (no tragedia de llanura)". La impronta apelativa del texto no requiere mayor comentario.

En la página siguiente se lee un poema de Jorge Millas "Danza trazada en la noche", perteneciente a la serie "Diez poemas de la noche ". El sentido de productividad transportado vía la imagen de la danza es recurrente en este poema y el sentido de la acción puede funcionar como paradigma. El texto es altamente apelativo: "que los panes llorosos de las manos y los ojos hilando tiempo encima del trébol de las tumbas echen a correr sus hostias con la nueva de mi danza y los molinos que me ciñan la cabeza entre sus aspas."

La *Revista nueva* incluye en sus páginas notas críticas de arte, sobre todo de pintura, rasgo que habíamos encontrado ya en *Pro*, de Huidobro y que concreta el proyecto de "modernidad" de la revista en cuanto proyecto integrador de sistemas semiológicos no verbales. A través de las evaluaciones críticas es deducible el paradigma de principios estéticos que la revista sigue y que definen sus normas de inclusiones y exclusiones. El primer texto es un elogio a la pintura de Valenzuela Llanos, acogido aquí como "maestro". En los juicios destacan los aspectos de "equilibrio" y "armoniosa claridad" de su obra: sorprendente es, en palabras de la revista, "en estos tiempos una lección así." No son casuales los puntos de encuentro entre el tema pictórico de Valenzuela y la dirección programática de la revista, "es el pintor de la naturaleza adentro, de ella extrajo la serena grandiosidad que florece en sus paisajes" y es por eso que lo urbano estaría ausente de su obra. La crítica está firmada por Carlos Pedraza. Con el título "Arabescos", presenta Carlos Oportus Durán trece textos en forma de unidades poéticas independientes. En ellos se dejan ver procedimientos vanguardistas ya reconocibles, especialmente algunas reminiscencias al Runrunismo y al Creacionismo, por ejemplo: "¿Quién fue el hambriento que le dio un mordisco a la luna?", o "La cascada no pudo sujetarse y cayó al abismo", o "Que tragedia la del volantín multicolor: cree que va a darle un retoque a la acuarela del cielo". Otro caso es "yo no veo nunca la hora en los relojes de las catedrales: están llenos de prejuicios" y, por último: "Aquella mujer lleva un hijo inédito".

"Signo del canto" es el poema número uno de la serie de los "Poemas de la noche" de Jorge Millas. Creemos ver aquí la impronta huidobriana en cuanto al sentido de productividad de la poesía, en cuanto a la necesidad constructiva del lenguaje, sin embargo, el sentido final del texto de Millas excede la concepción huidobriana ya que intenta vincular sus premisas con una productividad que va más allá de lo puramente estético y que acentúa su voluntad apelativa: "Yo canto porque se me florecen en el alma todos los ruidos del mundo" o "Yo canto porque

no cabe la danza del mundo entre las sedas de mi silencio", "tanta palabra suspensa y tanta mano con la caligrafía dormida". El final del texto es elocuente: "Yo canto porque las inmensas aves blancas que se me han enredado en el pecho quieren volcarse en cenizas sobre la ruta de la palabra que parte describiendo destino." En este sentido se trata de un estado más evolucionado de la práctica creacionista, ya que se impele a un volcarse hacia afuera, por una cuestión de necesidad visceral. Es la necesidad de la plasmación en el poema de un estado interno.

Un relato inédito aún de Nicanor Parra se publica en este número. Se trata de "Gato en el camino", y posee todas las características de una narración popular, la intriga y las secuencias son claras, lineales y a ratos triviales.(10) Sin embargo, hay presencia de quiebres de sentido a través de recursos iterativos. Estas rupturas no llegan, con todo, a constituirse en punto de provocación frente al acto de decodificación, sino que más bien funcionan como lugares estratégicos que desrealizan la hasta cierto punto trivial narración: "Cucharitas de té revueltas con trompos", en otra parte, "En los recodos brillaban unas cucharitas dé te revueltas con trompos" y al final "en los recodos brillaban trompos envueltos con cucharitas de té". El periplo del gato por el mundo (Nicaragua, Francia, etc.) produce la sensación de irrealidad. El relato está constituido de tres partes, cada una de las cuales reproduce en cierta manera la anterior, pero los elementos presentes aparecen estructurados según asociaciones diferentes.(11)

En el apartado "osenutrs nuevos valores" ("nuestros", en forma de anagrama) se dedica una nota al pianista Hugo Fernández. El texto está firmado por Eduardo Lira Espejo.(12) Los elementos que destaca Lira son los de la música "al servicio de las ideas", ya que "lo sensorial sólo nos ayuda a encaminarnos en el mundo de las relaciones". Así, el material sonoro obedecería a leyes precisas, contra el argumento que sostiene que "evidenciar lo expresivo consiste en desbordarse sentimentalmente." En síntesis, ve el crítico en Fernández la conciliación entre imaginación poética y "la vehemencia del constructor."(13)

Enseguida se leen en "Archivo" una serie de reseñas y comentarios de libros y notas generales sobre escritores. La primera nota está dedicada al escritor español Salvador de Madariaga, único autor europeo mencionado, aunque para relativizar su significación: "Salvador de Madariaga, poeta fallido". Se le reprocha ser un "político que escribe", de allí que sea justificable la recepción de la prensa frente al escritor, "gentes de la prensa y de las oficinas" ya que él habría llenado "sus solares menguados". También se agrega que es un "intelectual de academias", quien en su libro *Ingleses, franceses y españoles* (14) intentó un bosquejo "de insuficiente psicología de masas, más psicología de lo externo, del gesto, que de la profundidad, del espíritu, del símbolo".

Con el título "Antología novísima" la revista reseña brevemente la *Antología de poesía chilena nueva* y se la presenta como un "suceso bibliográfico de

los meses últimos". Se la acoge positivamente ya que se trataría de un valioso intento, "expresión de una idea o de un antojo bien sentido y bien desenvuelto" y que "daría al traste con los catálogos de poesía o con las romas historias literarias que hasta ahora habían dado en hacer gentes que vale no mencionar". Sin embargo, se critica la exageración retórica del " Prólogo" (se alude al firmado por Volodia Teitelboim). Este texto sería "hinchado y gesticulante", y la revista agrega: "Se trata, sin duda, de uno que busca la profundidad de la idea o la agilidad de la intuición en los vocablos compuestos y de prejuiciada consonancia." Luego, polémicamente, se critica la posición de vanguardia en la que quieren ponerse los autores, y que, a pesar de su intención novísima, estaría sujeta a normas y sistemas, como los que ella pretende abolir: "El autor, no hay duda que nació para hombre de escuela o secta y que tiene, como tantos que declaman sobre el arte libre, el espíritu encadenado a normas y a rutas, igual o más exageradas que las clásicas." A juicio de la revista, no hay valores nuevos en rigor, a pesar de ello, la revista se suma al proyecto orientado hacia "lo nuevo": "ahora más que nunca urge lo nuevo, ahora justamente cuando la cultura entera se disuelve en pluralidad que hace naufragar a toda sensibilidad alerta al tiempo-espacio actual."

Otra nota bibliográfica está dedicada al libro de Carlos Oportus *Contribución a la bibliografía de la filología hispana* y se le entiende como superación del positivismo en las ciencias del lenguaje.

El poeta nicaragüense Santiago Argüello es presentado en elogioso comentario por Carlos Oportus, "poeta exquisito y el más grande de Centroamérica después del artífice de 'Azul'".

Argüello sería clásico y romántico, a la vez y según el crítico "un poeta modernista". Sin embargo, su carácter modernista no radica en su participación en las "escuelas inverosímiles que han expresado su arte por medio de sus elementos esotéricos, su técnica oculta y abstracta." La alusión a la vanguardia está fuera de dudas. Como argumentos de autoridad, menciona el columnista a Mr. Read, quien zahiere ese arte en su *Art Now* y a Camille Mauclair, quien habría profetizado su decadencia.(15) En este número de la revista el interés se centra en la literatura centroamericana y esta selección del contexto de referencia habla de las preferencias culturales que la revista hace públicas; como hemos adelantado, la orientación cultural es hacia lo hispánico y especialmente hacia lo latinoamericano.

El punto número cinco, con el título "Exposiciones", evalúa a tres artistas plásticos (Gutiérrez Valencia, Miranda Alegría y Valenzuela Llanos). A partir de los criterios de color, dibujo y composición, Carlos Pedraza expresa el sistema de principios que valen como premisas poetológicas de la revista a través de la evaluación, la que quiere destacar conceptos como simplicidad, "esencia de este

arte", dice, por ejemplo, en cuanto a la escultura. Este principio opera como denominador común en los juicios emitidos por la revista y define el marco desde donde se sanciona. Es la misma exigencia (en cuanto expectativa) en el plano de las artes plásticas, derivada desde la literatura.

En el apartado número seis se presenta al escritor hondureño Arturo Mejía Nieto y sus dos novelas *El Tunco* y *El Prófugo de sí mismo*.(16) Es sintomático que se destaque desde el inicio de que se trata de "historias de amor", que en el primer texto adquieren un carácter colectivo y, en el segundo, un carácter inconsciente. Carlos Oportus Durán elogia el libro *El Chele Amaya y otros cuentos* en donde encuentra realizada la fructífera síntesis: "cuentos con asunto y colorido de Honduras, pero con técnica europea".

El último apartado de la revista presenta al escritor argentino Amado Villar a propósito de su libro de poemas *Marimorena* (17), premio a la mejor producción literaria en Argentina el año 1934.

Su obra, en opinión de la revista, se perfila claramente en aquel vigoroso movimiento de Martín Fierro, "de donde le viene el impulso vanguardista". Con todo, se concentran en el autor no sólo las intenciones de la vanguardia, sino también y, en "convivencia", se acerca a la nueva lírica española. En este punto se hace evidente la filiación de la revista con la nueva lírica de España, simpatía que se muestra con el pretexto de la reseña del libro de Villar. Así, el libro *Marimorena* "liga fraternalmente al poeta argentino con Rafael Alberti y García Lorca, encontrando sus raíces a pesar de ello en el Romancero de Góngora." La preocupación por la musicalidad y el ritmo le otorgan un "lirismo espontáneo" y "de buena ley".

Con esta nota firmada por L.E. se cierra el primer número de la *Revista nueva*.

Es cierto que la revista quiere tener un carácter popular, más bien nacionalista, y satisfacer las expectativas de "lo propiamente nacional", de "lo genuino", lo que le obliga a desatender las corrientes de vanguardia de la época. Sin embargo, el movimiento es oscilante, parece inevitable remitirse a la vanguardia, aunque cada vez con acento diferente y evaluación, a ratos, ambigua. Ello se explica sin dificultades en relación con el contexto artístico de época, que hacía de la vanguardia un interlocutor y un punto de referencia obligado. Aún así, es perceptible en la revista un distanciamiento respecto de ella. Las expectativas (portadas por las intenciones programáticas del texto) que quería satisfacer son las de sencillez, simpleza, un retorno a la naturaleza y a los valores populares de la cotidianeidad, lo que se concreta en discrepancia con la sacralización de temas, tópicos y procedimientos a los que había conducido la vanguardia hasta ese instante. Como apuntábamos arriba, la *Revista nueva* se muestra mucho menos dependiente de sus correlatos vanguardistas, ya sea nacionales o europeos y no encontramos mención alguna a referentes literarios que no sean hispanohablantes

y, de hecho, latinoamericanos. El neopopularismo deviene premisa fundamental, a la que se sujetan los planteamientos de los autores de la revista, de allí su filiación con la nueva poesía española, especialmente con la lorquiana. Esta tendencia marcada hacia lo popular se produce inmediatamente después de la síntesis de vanguardia que adquiere cuerpo en la *Antología de poesía chilena nueva*, y así, la revista funciona como gozne entre ese momento del proceso de la vanguardia y las tendencias que comienzan a dominar la escena literaria a partir de 1936.(18)

El afán de comunicación recupera a la vez el rol cada vez menos atendido del receptor. El principio directriz de la revista de situar el arte "en la historia" es el denominador común de los textos publicados, el que encuentra sus concreciones en los textos literarios allí presentados.

Los procedimientos de vanguardia sí están presentes y responden, como decíamos, al contexto literario en el que la revista se sitúa. Los ecos del Creacionismo, del Runrunismo son detectables en algunos textos líricos. Por otro lado, el sentido de provocación, singularizador de la condición de vanguardia, está mucho más neutralizado, sin llegar a tener los textos un sentido experimental extremo. Ello se explica por el hecho de que este programa literario y cultural implica el consenso con el público, a diferencia de la vanguardia, la que llegó (paradojalmente) a prescindir de él. Por esta razón, la revista no obedece al cuasi imperativo categórico de "lo nuevo" como lo exigían los escritores de vanguardia.

Por otra parte, este retorno a lo popular implicaba un proceso que los mismos escritores del momento entendían como conducente a la "humanización" del arte.(19)

La *Revista nueva* (20) anticipa una de las vertientes que seguirá la literatura a partir de la denominada "Generación de 1938", especialmente en cuanto a la narrativa y la poesía; en ciernes, son observables aquí algunas de las características de la poesía de la claridad.(21)

El primer número de la revista *Rumbo* aparece el mes de mayo de 1936, su director es Rafael Pacheco.(22) La revista sólo alcanza a publicar cuatro números desde mayo a agosto del mismo año. La tendencia ideológica de la revista se deja ver por los textos que acoge en sus páginas, los que atienden a problemas de índole nacional y sobre todo internacional en el proceso de cambios políticos y, en especial, tiene como punto de referencia los sucesos políticos y militares en España.

De manera muy general y sólo con el fin de presentar las líneas orientadoras de este órgano de difusión cultural, seleccionamos algunos textos representativos, en especial, aquellos que permitan establecer el diálogo (esta vez excluyente) frente a las nuevas tendencias artísticas de esta segunda mitad de los años treinta.(23)

La revista se inscribe desde la partida en el marco de la llamada literatura comprometida, que, como hemos observado, gana relevancia en la medida en que nos acercamos a 1938. El título, ya como lugar estratégico, porta la intención de sentido de sus editores y colaboradores, frente a una nueva expectativa de cambio. El predominio de la acción y de la apelación juegan negando ya el afán de novedad, aún presente en *Revista nueva*, aunque atenuada, como se dijo. La voluntad de optimismo y la actitud voluntarista singularizan el sentido, la naturaleza y la función que el arte debe tener en este contexto de radicales transformaciones políticas.

La revista se define desde la portada como vehículo de "La palabra de la auténtica juventud" y es el órgano de difusión de los grupos de izquierda que en aquellos años ganaban en espacio y en reconocimiento. La portada, un grabado firmado por "Kor"(24), es, claro, un ejemplo del arte popularista, voluntarista como lo exigían los postulados del realismo socialista. (El puño en alto, las chimeneas de las industrias y la bandera alcanzan la síntesis de lucha, trabajo e ideales revolucionarios). El apoyo de la gráfica es elocuente y, por definición, dialoga, en este caso denotativamente, con los textos propiamente literarios.

Las preferencias temáticas de la revista son la insurrección republicana de Asturias y los inicios de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que el fascismo y el nacionalismo.(25) Los textos literarios siguen al pie de la letra (incondicionalmente) las premisas del realismo socialista. Es interesante, aunque no sorprendente, las zonas de encuentro entre la poesía nerudiana y algunos poemas, por ejemplo, "La muerte de Roxu", del poeta argentino, Raúl González Tuñón, cofundador de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura en Chile. El texto viene encabezado con el título "Versos de la Revolución" donde se presenta al autor y al texto como "una magnífica expresión de la moderna poesía revolucionaria". El poema en cuestión (26) reproduce los procedimientos de enumeración caros a Neruda, con una intención de sentido denotativa y transparente: "Sobre riachuelos de sangre/ y cadáveres desiertos/ voy a hablar con los soldados/ porque son hermanos nuestros". Más adelante, leemos: "Entre ventanas cerradas/ entre sótanos despiertos/ entre grillos calcinados/ entre pájaros resecos/ entre coágulos de lágrimas/ entre encajonados vientos/ voy a hablar con los soldados / porque son hermanos nuestros."

El ejemplar número 4, de agosto de 1936, incluye un texto firmado por el escritor Julio Barrenechea: "Nuestro nacionalismo". El texto se hace cargo de un tema que paulatinamente preocupa a la intelectualidad chilena. El proyecto obedece a la intención de redefinir y reformular un hasta cierto punto desacreditado nacionalismo, confundido en aquellos años con el Criollismo. Este último, así visto, se mostraría insuficiente y limitado dentro de la creciente apertura de los regionalismos y nacionalismos a partir de 1930 en Latinoamérica. El núcleo de la discusión que propone Barrenechea es el nacionalismo entendido en oposición

al Nacional Socialismo Alemán. El paradigma ideológico del texto es evidentemente socialista y está dirigido a lo que él denomina "la juventud de avanzada de nuestro país".

Para el autor, el socialismo de un país latinoamericano debe exaltar el nacionalismo "como fórmula de liberación antiimperialista" y debe deslindar su sentido, en el entendido de que se trata de una etapa o medio tendiente a un fin superior del nacionalismo que se pone "el falso rótulo de socialista". Así, el socialismo se definiría por su índole internacionalista, a diferencia del nacismo, que sería eminentemente nacionalista.(27)

En opinión de Barrenechea, el nacionalismo en vía de internacionalismo sería la salvación para el mundo y portaría la superación de los conceptos de raza, los antagonismos, las hegemonías, todo ello en nombre de una "armonía universal". El antecedente cultural inmediato que en este punto se cita es el bolivarismo, en tanto anhelo de unidad latinoamericana, convertida ahora en "una clara consigna de lucha". Todavía como fin último, se proclama la "unión de las repúblicas socialistas latinoamericanas", unidad económica, racial y espiritual, en la que el autor ve una solución que tendría resonancia a nivel mundial.

Las tendencias neopopularistas llevaban al riesgo de reducir este apego a lo propio a cuestiones de índole territoriales y geográficas, riesgo del cual son conscientes los intelectuales y de ello su casi obsesivo interés en especificar cada vez el sentido y el alcance que ese nacionalismo debía tener.(28) Ello sin lugar a dudas por las connotaciones que dichos lemas adquirían en Europa.

En la siguiente página se reproduce una nota del fisiólogo ruso Pavlow, a quien le fue solicitado, días antes de su muerte, un artículo para la revista *La generación de los vencedores*. El texto exalta los valores de la juventud, de pasión, tenacidad, afán de saber, y recomienda paciencia y templanza y un volver a los hechos, el retorno a lo circunstancial, "vuestro espíritu está provisto de alas maravillosas; pero para elevaros necesitáis el punto de apoyo, que son los hechos, pequeños, menudos, pero exactos." La nota se titula "Pavlow y la juventud".

En el número cuatro, de agosto de 1936, se publica otro apartado de "Versos de la revolución" esta vez otro poema de Raúl González Tuñón, "La muerte acompañada".(29) El texto está dedicado a la insurrección de octubre en Asturias(30) y se presenta como homenaje y adhesión a las juventudes socialistas españolas. El texto tiene todas las características de la poesía de González Tuñón de aquella denominada "tercera etapa" de su producción, poesía de compromiso y factura denotativa y apelativa.(31) Con este poema se cierra la serie de la revista que alcanzó sólo cuatro entregas.

La revista *Rumbo* va a encontrar concretizadas gran parte de sus expectativas ideológicas y culturales en la revista *Aurora de Chile*, cuyo primer ejemplar

se publica el mes de agosto de 1938. Ella es el órgano de difusión de la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura (AICH) que habían fundado Pablo Neruda y el ya mencionado Raúl González Tuñón.(32) La revista es una de las más importantes en su tiempo, no sólo por el estatus cultural de sus miembros y colaboradores, sino también por el hecho de que ella adquirirá el sentido de programa tanto en materia de arte como en el terreno de la política. La revista intenta cubrir ambas expectativas, como órgano de comunicación cultural y como postulado político. Por eso, la revista propone aunar praxis literaria y praxis política, y de hecho, adhiere a la campaña presidencial del candidato del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda.(33)

Aurora de Chile presenta en su primera página un texto de Camilo Henríquez y el programa de los autores de la AICH. El proyecto se ubica en una línea histórica que reconoce sus antecedentes en los textos representativos escritos durante el proceso de la independencia del país, de allí su título, y la filiación de la revista, visible ya desde su portada. El texto de Camilo Henríquez es un reproche a los cuidadanos "codiciosos", "crueles", "serviles" y repudia su traición al proyecto de liberación nacional. El fragmento de Henríquez está fechado el 13 de agosto de 1812.

La revista firma su declaración en agosto de 1938 y reedita el "espíritu de la independencia", de manera que hace explícitos los puntos de contacto entre ambos contextos, y así la revista "quiere rehacer su espaciosa labor de libertad en una nueva época chilena parecida a la época de la primera *Aurora*". Sin embargo, el elemento diferencial es la creciente tendencia al "crimen fascista" que se corporeíza en la entrega de los patrimonios nacionales "a un país europeo culpable de los mayores crímenes contra la humanidad y culpables de los más grandes dolores actuales" (el tema de referencia es la expansión nazi en Europa, tema al cual dedicará la revista numerosos artículos y notas).(34) Con ello se establece una "nueva noche colonial". En oposición a esto, se ofrece "nuestra nueva, clara, 'aurora de Chile'". Luego y afirmándose en el elogio a Camilo Henríquez, "saltamos desde la helada página del libro para defender a nuestro pueblo desamparado y establecer nuestra fe viva en el futuro de la patria." El llamado a la praxis política y social se pone de manifiesto en la frase (destacada en la portada, al margen) "Los intelectuales chilenos hablan en 1938". A pie de página se lee un texto de Gabriela Mistral: "Creo profundamente en lo que un artista puede hacer por una masa desesperada y abatida: lo que el alma puede hacer por el cuerpo." Creemos que esta mención a Gabriela Mistral no obedece a cuestiones de convicción puramente estética o literaria, sino más bien por estrategias de comunidad de pensamiento político, cuyo principio es la constante americanista y antiimperialista. Este fenómeno de relectura de autores, que habían tenido poca recepción o que habían sido descalificados, operará como sistema en la revista *Aurora de Chile*. Como adelantábamos, se recuperará (vía la nueva recepción en este nuevo contexto) a autores con el objeto de hacer de la revista un espacio de

comunicación pluralista y abierto. La coalición de los partidos, tanto de izquierda como algunos conservadores que llevan al poder al candidato del Frente Popular es el correlato sociológico e ideológico que refleja (en este caso, por analogía) el sentido aperturista que la revista ofrece y pone a disposición durante los últimos años de la década. Fenómenos de recepción como éste, detectamos en lo que sigue.

Otro antecedente importante es el hecho de que la autora releída ya ha publicado en 1938 *Tala*, texto que sin lugar a dudas, marca una evolución de la poesía mistraliana si se tienen en cuenta los textos programáticos y líricos que se habían recepcionado a partir de *Desolación*. (Mistral no había gozado de una acogida especial por parte de los propios escritores de vanguardia, para los cuales representaba aún una actitud de hacer poesía cara al postmodernismo; para los vanguardistas, ya elevado a la categoría de ruina. En este caso ya no resulta relevante su sentido innovador, sino su posición humanista).

En su número 2, de agosto de 1938, la revista publica un extenso artículo firmado por el poeta Diego Muñoz con el título "El harinero y la fantasma". En él se presentan dos autores de relevancia en su contexto: el poeta Juvencio Valle (a la sazón en Madrid) y la escritora María Luisa Bombal. Las reacciones son de unánime elogio frente a las novelas de la autora y, a pesar de su probable inadecuación en el marco de las ideas de la revista, se intenta leerla de un modo especial, para incorporarla dentro de las corrientes de avanzada. En Bombal se destaca ahora la "ardiente humanidad" aunque "desvanecida"; en Valle "la prodigiosa fortuna atesorada en la selva, en los secretos valles de nuestra tierra, en el mundo interior de las vegetaciones". Su poesía, dice Muñoz, habría despertado a un "mundo nuevo" exactamente "en el viejo mundo". La tragedia española le permite descubrir "un mundo nuevo" y de ahí que "su plácida poesía campesina despierta del sueño". El texto culmina en concreto con un llamado a la solidaridad con España.

Ya hemos apuntado la importancia que tienen todas las manifestaciones artísticas en el proceso literario de la vanguardia desde 1930. Las otras artes son un punto de referencia que, sin lugar a dudas, le otorgan al quehacer cultural un sentido de cuerpo y de homogeneidad. En este caso, sin embargo, la referencia al arte europeo (piénsese en *Pro*) adquiere una fisonomía nueva; dado el ya declarado carácter ideológico de la revista y su sistema de ideas, debe rechazar la hegemonía del arte metropolitano. El texto "El salón oficial" de Tomás Lago comienza destacando la ganancia para la pintura chilena en este encuentro. Según el autor, "ha pasado algún tiempo de la época en que las influencias incontroladas le daban a este certamen anual de la Sala Chile el aspecto estándar de los modernos símiles que tuvieron todas las exposiciones del mundo durante un período de años". De esta manera, "entre 1928 y 1935 todas las exposiciones (...) presentaban con ligeras variantes los mismos cuadros: falsos

Lhote, falsos Matisse, falsos Picasso, etc." El cronista denomina este fenómeno de dependencia cultural "epidemia", la que se vería superada en el Salón de 1938 a raíz de la ausencia de influencias foráneas. Las premisas que sustentan la argumentación de Lago son la conformación con "nuestra estricta realidad", que ofrece una "base chilena" definida por "la sobriedad de la raza proveniente de la pobreza del país". En opinión del autor, las artes plásticas constituirían "la expresión íntima de un pueblo con alma propia". A ello le sigue la apelación consecuente a los artistas, en cuanto que el problema estético "se identifica con el problema histórico". Concluye esta primera reflexión el autor de modo taxativo: "Debemos hablar con claridad. No hay ninguna posibilidad de llegar a una obra de rango universal con elementos que no sean típicamente americanos." La segunda parte de este escrito vuelve al tema de la influencia europea en el arte de formación pre-colombina. El tercer punto de la argumentación define el arte que surge después de la guerra como un arte de crisis, con todo, de una "crisis individual" y así sostiene que tanto el Impresionismo, como el Fauvismo, el Cubismo y el Surrealismo son manifestaciones de asunciones personales de los medios artísticos y sus fundamentos. Contra ese individualismo, entendido como esteticismo, agrega el autor: "Pero este arte generado en el individuo 100 x 100 hacia adentro o hacia afuera, se ha ido alejando de la vida". Obsérvese en este punto el reproche a la premisa fundamental de la vanguardia de no sólo "acercarse a la vida", sino de "ser la vida". De ello se desprende la crítica al hermetismo en tanto que reduce al artista "a único creador, espectador y gustador de su obra" en un solipsismo que lleva consigo su aporía. Esta "minoría a egregia" sería "incapaz de comunicación". El punto de llegada de este arte deseado sería el interés que la mayoría pueda encontrar en él. El reseñista, antes de pasar a la evaluación somera de los expositores (35) aboga por un "arte humano". No sorprenden las categorías que están en la base del artículo de Lago, las que en lo sucesivo adquirirán una cohesionada homogeneidad. El texto viene ilustrado con una fotografía de un óleo de Laura Rodig, un cuadro lejos de abstracciones, figurativo y que temáticamente responde a las expectativas de época en cuanto materializa tópicos como los de la familia en serena comunidad, la bondad y la armonía, etc. El apartado de la revista "nuestros antepasados" está dedicado al escritor Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Esta sección recoge algunos textos del autor del *Cautiverio feliz* y dos poemas (uno sin título y el otro "Liras"). La cita del autor no solamente llama la atención en torno a la escritura poética del autor "la mejor manifestación de la poesía chilena de la colonia", sino que en lo central vincula el contexto ideológico de los creadores de la nacionalidad, con los antecedentes fundacionales de la escritura chilena, donde los intelectuales de *Aurora de Chile* encontraban su posición primigenia. No está de más reiterar el empeño decidido de la revista de situarse constructivamente en relación con la historia, principio que funciona como otro denominador común de sus planteamientos.(36)

Entre otros autores citados, se mencionan: Alonso de Ercilla, Pedro de Oña ("verdaderos cantos a la libertad" y que "trazaron la conducta de todos los luchadores anti-esclavistas" de la colonia), Alonso Ovalle, el Abate Molina; más tarde y herederos de ese sentimiento nacional, José Antonio de Rojas, Manuel de Salas, Juan Egaña, Martínez de Rozas, todos ellos forjadores de la independencia nacional, cuya "segunda etapa" sería la iniciada con el Frente Popular, en palabras del editorial.

El ejemplar número 2, de agosto de 1938, es un cartel mural de la AICH en que se pide "desglose este manifiesto y divúlguelo". Se trata de la declaración de los intelectuales frente a las elecciones presidenciales. El texto se estructura presentando dicotómicamente a los "enemigos de la cultura" y a los "defensores de la cultura", ambos textos acompañados de la foto de Gustavo Ross, candidato de la derecha, y del retrato de Pedro Aguirre Cerda, del Frente Popular, respectivamente. El texto es un llamado a evitar la corrupción de los movimientos fascistas y a apoyar en los sufragios al candidato del Frente Popular. El comunicado "Ante las elecciones presidenciales, los intelectuales definen actitud" lo firman, entre otros, Amanda Labarca, Marta Brunet, Diego Muñoz, Gerardo Seguel, Pablo Neruda, Alberto Ried, Angel Cruchaga Santa María, Marta Vergara, Rosamel del Valle, Luis Enrique Délano, Tomás Lago, Januario Espinosa.(37)

El número 8, de febrero de 1939, edita dos artículos de sumo interés. Por un lado, se publica una colaboración del intelectual Vicente Sáenz con el título "Patria, tierra y hombre son una misma cosa".(38) El texto tiene la fisonomía de los ya presentados y se propone deslindar la extensión del concepto "nacionalismo". Se desconstruyen las asociaciones estereotipadas del concepto de "Patria" con militarismo, chovinismo, y objetos elevados a la categoría de fetiches (banderas, escudos "con feroces aves de rapiña, carniceros y rumiantes de la familia de los carnívoros"). Al panorama histórico del concepto le sigue la apología de la república española.

En la misma página se reproduce una parte del artículo de Luis Aragon originariamente publicado en *Commune*, el año anterior.(39) Se trata, en efecto, de "El triunfo de la realidad", texto ya célebre en donde el ex escritor surrealista hace pública su disidencia frente al Surrealismo. La revista titula el fragmento "Aragon habla de Surrealismo". A la luz del editorial, el Surrealismo significó en una primera fase crítica del arte contemporáneo "un puente de sombra" a través del cual "se inició el éxodo de una época de atmósfera muerta, en que la gestión artística funcionaba desvitalizada como un corazón enfermo". Esta presentación de Aragon cristaliza la vocación antivanguardista de *Aurora de Chile*, la que da cada vez testimonio de la inautenticidad y escapismo que dicha actitud portaría consigo. Es así que los "héroes" de ese momento de la vanguardia, según la revista, habían desembocado en "el artificio de la superchería". Otro reproche es el de la fracasada re-unión de arte y vida, ya que, en último término, habían

"perdido ya todo contacto con la vida", convirtiéndose en "ciegos autómatas sin alma". El olvido de la realidad, de la realidad "dura, terrible, triste y amarga", constituye en suma la evidencia del proyecto inacabado de la vanguardia.

Aragon explica las razones de su distanciamiento frente al Surrealismo en Francia. En sus palabras, fue la cuestión del comportamiento del artista ante la realidad lo que le habría separado de ellos. Análoga ruptura habían vivido los surrealistas yugoslavos, dice, quienes "ya no tienen nada que hacer con sus antiguos amigos. Muchos de ellos, hasta han tomado en las prisiones de Serbia una lección de realismo que les ha disipado las nubes". Otro ejemplo, como el suyo es el del poeta checo Nezval ("el más grande poeta nacional", dice Aragon), quien "ha roto con ellos cuando la realidad de su país se ha puesto amenazante". Sus simpatías van dirigidas tanto a Nezval como también a Paul Eluard, "por los gritos humanos que le han arrancado las masacres de España". A juicio de Luis Aragon, el suceso más impresionante del último año sería "la entrada brutal de la realidad, con *L'espoir* y *España en el corazón,* en el mundo espiritual donde el hombre creía protegerse retirándose."(40) Este texto debe entenderse a la vez como una llamada de atención en el contexto cultural chileno de entonces, en el que adquiere un sentido de ejemplaridad, sobre todo por el principio de la autoridad al que se apela. Toda la programación de la revista se reconoce en las afirmaciones de Aragon y con ello explicita su posición ante la vanguardia. El fracaso de sus divisas la llevaría a exceder sus propios espacios para dar lugar al "engagement" que, a esta altura, desplaza ineluctablemente sus primeras formulaciones de transgresión. Es de hacer notar la creciente presión que los representantes de la vanguardia experimentaban en el marco de la discusión en torno a las posiciones artepuristas, con las cuales eran etiquetadas. Discutimos este punto en lo que sigue con más atención.

En abril de 1939 se publica el número 9 y destaca en esta oportunidad la abierta acusación pública de las revistas y medios de comunicación de derecha. Entre ellos se encuentran los medios de comunicación "oficiales" como *El Diario Ilustrado, El Mercurio, La Voz de España.*(41) Esta nota es de vital relevancia por cuanto expone las tendencias políticas que están detrás de los órganos de prensa voceros tanto de los programas ideológicos anti Frente Popular, como también sus perspectivas culturales. Hemos destacado ya en la "Introducción", la importancia decisiva de las instancias mediadoras que comprometen los procesos de distribución y consumo de objetos literarios, los que, respaldados oficialmente por la Institución arte, procuraban diseñar el horizonte de expectativas del público lector y a la vez, orientar sus procesos de selección ante la oferta cultural. Recuérdese que el crítico oficial Alone escribía reseñas de libros en *El Mercurio* y en *La Nación,* desde donde polemizó con todo intento de vanguardia o de literatura, a estas alturas, comprometida.(42) En la misma página, y en columna de enfrente, se denuncian las "fuerzas escondidas y disfrazadas": *El chileno* y *Topaze.*(43) El mismo número publica un breve documento con el título "La tragedia de los

intelectuales españoles" y se anuncia la visita a Chile del escritor Juan Marinello y una cita de Camilo Henríquez sobre el falso carácter de patriotas de algunos chilenos de su época (firmando el 22 de octubre de 1812).

En nuestro recuento de textos, aunque somero, representativo, encontramos un cuento de original factura, del poeta Nicanor Parra, de quien ya conocíamos colaboraciones en *Revista nueva*. Se trata de *Tomás o el ayudante del otoño* En este cuento se hacen presentes por primera vez los recursos literarios con los cuales, y por cierto con perspectiva histórica, se identifica la obra posterior de Parra. Los procedimientos, aunque con cierto perfil ensayístico, operan con el fin de producir distanciamiento y extrañamiento en el lector. La ironía, por ejemplo, es el procedimiento dominante y en cuanto al plano del contenido, encuentran aquí un lugar de privilegio los tópicos de la naturaleza, de la aldea, de la ingenuidad de la juventud, todo ello en el marco de una narración lírica. Este estilo se hacía paulatinamente previsible a la luz de la lectura de los textos que hacíamos arriba.(44) Los recursos son transgresores, sin embargo, el contexto de referencias es fácilmente reconstituible. Es interesante además el contrapunto estructural entre fragmentos dominantemente líricos y otros que "desrealizan" esa expectativa en la lectura. Este constante juego de relativización del verosímil se refuerza vía la intervención de la instancia autorial en el enunciado. Los elementos de la naturaleza mencionados, los lugares comunes son puestos aquí con el objeto de su ironización .(45) El texto es una especie de alegoría del aprendizaje vital del protagonista, claro que frecuentemente satirizado y desconstruido. El cuento combina con éxito "la seriedad" de la historia del protagonista con la relativización lúdica y, a ratos, despiadada de sus empresas, la que reduce el sentido aparentemente poético del relato. Se trata en última instancia de la *incursión en la contingencia* la que imprime la particularidad del relato.

El mes de junio del mismo año se publica un poema de Volodia Teitelboim, único autor de la llamada vanguardia de 1935 (con Díaz Casanueva) que se inserta con su colaboración en el nuevo sistema de preferencias literarias de la revista. Ello debe entenderse, en la línea que ya hemos intentado subrayar, como una reformulación de sus primeros postulados vanguardistas. El poema lleva por título "Canto gregoriano por una mujer" y trata el tema amoroso, aun cuando con cierta tendencia a la cotidianeidad, también se tratan los temas de la soledad y la muerte. Si comparamos este texto con la primera producción de Teitelboim no queda duda de que se ha operado una evolución de su poesía, su inclusión en *Aurora de Chile* evidencia su adhesión a los nuevos postulados de la revista y concede una nueva óptica cuestionadora de la propia producción anterior.

En la misma página se incluye una breve nota de Nicanor Parra sobre Inés Moreno (recitadora). El tono de la reseña es más bien insidioso cuando explica lo que debe ser la recitación (óptima en el caso de la artista, a su juicio) y deja de lado las opiniones ampliamente extendidas sobre lo que recitar poesía debería ser.

Un texto clave para entender el contexto literario de la época en su variedad es "Angurrientismo y cultura", firmado por Juan Godoy.(46) Allí se postulan las bases de una nueva tendencia que, más allá de ser una pura forma literaria, anhela la corporeización del "alma nacional" como actitud de vida. Pretende ofrecer una visión de mundo para Chile y Latinoamérica, la cosmovisión de su época. Luego de definir la voz "Angurrientismo", entiende su sentido como la circulación desde lo vernáculo hacia lo cósmico. La vida sería acto que deviene potencia, sin embargo "más acción que contemplación". Godoy parafrasea y cita a Ulrico de Hutten: "Oh época, es un goce vivir en ti". A partir de las premisas marxistas, arguye Godoy que la antítesis del individuo y la sociedad halla su expresión en la lucha de clases, de la cual devienen los pueblos autorregulados, "nuestro pueblo y su arquetipo formidable, la figura Heroica del roto". Aquí hay un desplazamiento del centro de atención respecto del huaso como arquetipo. La figura propuesta ahora es una figura urbana y ya no rural, como en *Revista nueva*. Este desplazamiento se podría explicar por la desacreditada posición que tenía el Criollismo, que como hemos observado con suficiencia, era objeto de reformulación constante, frente al Cosmopolitismo y a la literatura urbana, que será en realidad la preferencia que tendrá la primacía durante los años siguientes y hacia 1938.(47) En 1936, en la *Revista nueva* aún quedaban destellos de una visión bucólica y más bien feliz del campo y de la aldea, no obstante, los mismos autores de ese tiempo van a ensayar paulatinamente la exploración de los motivos urbanos.

El Angurrientismo plantea una problemática cultural chilena y, más allá, continental, sin embargo, ella es manifestación "de la esencia chileno-cultural, una apetencia vital de estilo". De esta manera, quiere ofrecer una vía para satisfacer esa búsqueda de identidad del "ser nacional"; aspira, en último término, a recortar el concepto de "chilenidad". El autor enfatiza el lugar que le cabría a Hispanoamérica en la "historia actual", lugar que resultaría "con la irrupción de sus pueblos al dominio político y cultural. Había vivido al margen de la historia, híbridamente." No es casual que el autor desestime la influencia política y cultural de Europa en Latinoamérica. Consecuentemente con ello, busca sustentar sus argumentos de los "tipos sociológicos" ni siquiera a través de conceptos raciales: "no es preciso, para hallar nuestra alma -acaso lo será con el tiempo- hurgar en las culturas precolombinas". En la serie del campesinado y proletariado latinoamericano, pone Godoy el cholo peruano, el roto chileno, el gaucho argentino, el llanero venezolano y el montuvio ecuatoriano. Esta serie cita al pie de la letra la tipología expuesta en *Revista nueva,* que debemos citar aquí en diálogo, con la salvedad a la que hemos hecho mención, en cuanto al arquetipo humano de Chile, que en este caso es el sujeto de la ciudad. Clave en este programa del Angurrientismo es su rechazo al Criollismo más bien en el entendido de su superación. El Criollismo "ha cumplido así su misión. Creó el andamiaje de una original obra". Aún así, su error consistió en haber derivado a

una descripción decorativa y geográfica del paisaje y "en la caza minuciosa del detalle". El contenido, siendo siempre regional, había sido expresado "en las más decantadas formas europeas". Ellos han ofrecido una literatura "de niebla insustancial, deshuesada y castrada" y al servicio de una burguesía decadente. Mariano Latorre, aludido por Godoy, adolece de "hibridismo estilístico", lo que para el columnista significa "extrañas influencias no-americanas". También se le reprocha al Criollismo su servicio a las clases altas y medias, tendencia donde se buscó la afirmación de identidad a inicios de la década, pero donde se enfatizó su sentido folklórico, al servicio de una identificación externa y acrítica. Otro aspecto de la argumentación es la cita a los intelectuales latinoamericanos quienes han vivido "cara a Europa". De ello se infiere a la vez la crítica de fuentes que buscaría influencias extranjeras en la literatura nacional: "'Esta página es digna de Proust', exclama un crítico entusiasmado."(48) El Criollismo es, en última instancia, anacrónico, y no daría cuenta del despertar social y político del país. A su juicio, no es la literatura europeizante la solución.

Entre los precursores del Angurrientismo encuentra el autor la filiación con Pablo de Rokha, a la vez emparentado con Pezoa Véliz.(49)

Llamamos la atención a esta altura de la significación que este bosquejo de antecedentes culturales tiene para efectos de nuestra reconstitución del horizonte de expectativas literarias y culturales de época. No es ocioso volver a destacar que la revista promueve una relectura del proceso literario nacional y con ella ilumina sus sistemas de preferencias a la vez que permite ubicar su lugar específico en el diálogo vanguardia-tradición, nacionalismo y revolución; todos ellos tópicos en discusión en este contexto, como se deja ver por los documentos que constituyen nuestro corpus.

De Rokha se caracterizaría por su "gran apetencia de estilo" que aprehende la realidad "con magnífico vuelo filosófico". Con todo, atribuye el crítico las falencias de de Rokha a las circunstancias del contexto y al solipsismo que el mismo poeta habría creado en torno suyo, obligado por el "ambiente mediocre" de la literatura del país. De Rokha sería, en la reflexión de Godoy "un gran roto", cuyo primer libro *Los gemidos* (1922) habría producido gran influencia en generaciones posteriores.(50)

Otro gozne entre el Angurrientismo y la moderna poesía es Neruda, "otro gran poeta de tono mayor de esta tierra", quien coge los elementos vernáculos (como de Rokha), pero que sigue "su alta expresión personal en un sentido estético y metafísico puro". Los textos representativos de esta pre-historia del Angurrientismo serían, entonces, *Escritura de Raimundo Contreras* y *Residencia en la tierra*, obras que "suenan extrañas en el ámbito de toda la literatura castellana y universal, por eso, porque está la salvaje soledad del alma chilena, la inmanente trascendentalidad del Roto, pululando en sus poemas."(51)

La vinculación del Angurrientismo con Neruda y en la retrospectiva con Pezoa Véliz autorizan luego la relectura del último hecha unánimemente por los autores de la revista. En lo que viene, ofrecemos detalles a este respecto.

Sin querer polemizar, Godoy cita otros "poetas menores" y a la mejor "poetisa de América", aun cuando, sin vacilaciones, ve en Pezoa Véliz y en Neruda "la más genuina expresión poética de Chile".

El tono de la revista es polémico frente a la vanguardia y a los tipos literarios europeizantes, aun cuando algunos autores son objeto de reivindicación, por ejemplo, cuando se hace referencia a Huidobro, autor apenas si mencionado en esta revista y en las ya presentadas. De él se dice: "El propio Vicente Huidobro arranca de su cuello la soga suicida de su tratado de retórica y poética creacionista, vitalizándose en sus más recientes poemas" ("vitalizándose" significa aquí "humanizándose"). No cabe duda de que el texto dialoga con el manifiesto *Total*, publicado en la revista homónima de 1936, y *Primero de Mayo*, de 1937, con seguridad objeto de recepción en la época. No sorprende la intención conciliadora como quedó dicho, si se considera el objetivo de la revista: ganar el más amplio público posible ya que su imperativo es el del consenso, de allí su posición, en principio, no divisionista.

La lista de este censo histórico literario se deja completar con Vicente Pérez Rosales, "cantera del porvenir", Alberto Blest Gana "no superado por ningún novelista de ahora", Mariano Latorre cuya "fecunda obra interpreta el campo, las cordilleras, el mar chilenos", Joaquín Edwards Bello "a pesar de su error continental de comprensión del Roto"(52); Alberto Romero y Germán Luco, entre sus contemporáneos; Antonio Acevedo Hernández en teatro (*Chañarcillo* sería el punto inaugural del "verdadero teatro chileno".) El Angurrientismo se entiende como asentado "en la realidad misma" y encuentra su perfil cultural "en el alma robusta síntesis chilena y su expresión heroica universal: el Roto".(53)

El Angurrientismo es negación del pasado, no obstante, "reconociéndolo como tal pasado" y una "afirmación inmensa de porvenir". No abomina de la cultura, sin embargo esa cultura debe ser una nueva forma "del espíritu en consonancia con el acontecer político y social de nuestro tiempo". El texto termina con una apelación: "hagamos angurrioso estilo". La segunda parte del texto viene acompañada de una pintura de Mireya Lafuente "pintora de técnica chilena y de temas chilenos".(54) a pie de página se lee "Todos los escritores de Chile deben movilizarse para obtener la libertad del poeta español Miguel Hernández".

En la sección "los libros", el escritor Rubén Azócar expone su personal concepto de la chilenidad a la luz de la literatura nacional. El autor ensaya un

bosquejo histórico del desarrollo de la identidad nacional y se encarga de refutar punto por punto los estereotipos de la cultura chilena. Enseguida vincula esta literatura con el rol del escritor en su evaluación y así, recalca la relación estrecha e ineludible entre acontecimientos literarios y circunstancia histórica, donde los factores del hecho histórico determinan los fenómenos culturales. No hay aquí novedades en cuanto a la modalidad de tratamiento del tema, ya que luego se repudia el arte epigonal de inspiración europea: "En lugar de pasarnos la vida en la torre de marfil que algunos nombran todavía, o en desprecio y burla para con el pueblo o vivir en majadera actitud de pelea entre individuos o grupos, todo lo cual es torpeza, banalidad, miseria del alma".

Luego se lee un panorama histórico de la literatura chilena donde destacan los rasgos de unidad, homogeneidad, pureza, singularidad, raza, entre otros.

Con todo, nos interesa aquí prestar atención a los autores que en la perspectiva de Azócar, serían los representantes históricamente reconocidos de la literatura chilena "genuina". Como forjadores y testamentarios de esa "definición de Chile", cita a: Pezoa Véliz, Pedro Prado, Mistral, Cruchaga Santa María, Maluenda, Labarca, Edwards Bello, de Rokha, Díaz Meza, Marta Brunet, Alberto Romero, Sepúlveda Leyton, Neruda. Gracias a su producción la literatura chilena adquiriría valor universal. Reincide Azócar, como todos los autores colaboradores de la revista, en su voluntad integrativa y no exclusivista, por eso tiene que reconocer el aporte de los "criollistas, nativistas, folkloristas", como los denomina, entre los que destaca a Orrego Barros, Carlos Acuña, Mariano Latorre. Ellos habían representado "lo formal, lo adjetivo o externo de Chile" y deberían, en consecuencia, ser "considerados, junto con los primeros, como valiosos accidentes y factores de la chilenidad". A esto sigue la hostilidad hacia la vanguardia que, como hemos dicho, casi no se menciona directamente, sino vía perífrasis o a través de epítetos muy distintos a los aplicados en la primera mitad de la década. En aquel entonces era asociada a "lo nuevo", "lo moderno", "lo novísimo", mientras que ahora se la mide mucho más en relación con la autenticidad o valor genuino frente al contexto nacional. Los epítetos desplazan su campo semántico y ahora el reproche se dirige hacia el valor social de dicha vanguardia: "Salvo contadas excepciones, las de los europeizantes, o las de los que están cogidos por el exotismo y las novedades artísticas (ismos y servilismos) los escritores chilenos de este tiempo no eluden la responsabilidad de ser chilenos, ni podrían despegarse de su destino."

La nota que sigue a este texto ilustra las opiniones de la revista frente al libro *Los hombres oscuros*, de Nicomedes Guzmán, una de las novelas fundamentales que caracteriza y ejemplariza la novela social de 1938. La nota remite al debate otra vez suscitado entre objetivismo e imaginismo en la narrativa local y desautoriza la crítica que sostiene la autenticidad de la literatura chilena a través de la reproducción de la naturaleza y se rechaza de plano al escritor que vive "fuera

de la realidad, al margen de sí mismo, en un tiempo metafísico". Por el contrario, se desean hechos "representativos de la humanidad, de la raza, de la naturaleza física, de la época."

Un texto de primera importancia da cuenta, en la contemporaneidad de los hechos, de la "conversión" nerudiana, es el extenso ensayo de Luis Enrique Délano "Metamorfosis de Neruda".(55) El punto remite a uno de los tópicos más citados en la historia de la producción literaria de Neruda.

Lo que aquí interesa es la percepción que de ese cambio tuvieron sus contemporáneos. Sobre todo es fundamental detectar la modalidad de la argumentación, la que nos da luz sobre el horizonte de expectativas del lector y la forma en que aprehendía esta transformación. Esta toma de partido en lo ideológico significa para la época un dilema que a estas alturas ya es objeto de debate público: la relación entre arte y praxis social. De las argumentaciones traídas a colación se puede inferir el estado de cosas en cuanto a las expectativas del público, de los críticos y de los propios autores en tanto lectores en este proceso múltiple de recepción. Entendemos este texto como núcleo que se comporta como base (ejemplar) de la forma de leer de los autores de la AICH y de la literatura del 38. La figura de Neruda es, con todo, un pretexto a la mano para exponer la concepción del arte que los autores entonces apoyaban.

La crónica de Délano es una presentación del itinerario tanto vital como artístico de Neruda. El autor expone, especialmente, la vida de Neruda en España y hace un repertorio pormenorizado de artistas que habían formado el círculo de interlocutores del autor en Madrid. Lo que vale la pena destacar son las preguntas que el propio cronista se formula en torno a la "metamorfosis". Dentro de las hipótesis planteadas se encuentra la del contacto con los grandes poetas españoles que constituyen la izquierda revolucionaria. También se atribuye esta transformación al contacto con "un pueblo laborioso y alegre" (el español). Délano arguye que este quiebre ya se manifestaba, aunque en ciernes, en sus obras tempranas, modalidad de argumentar que obedece a la intención de ver en la producción de Neruda una cierta continuidad de pensamiento y no dejar lugar a dudas o conjeturas, ya que el probable "quiebre" con su propia serie anterior y su incursión en la literatura comprometida había sido vista en su época como oportunista, arbitraria y, en algunos casos, antojadiza.(56) El propio Neruda va a insistir en ello y cada vez refutará la opinión de sus contrincantes, los que ven en esa ruptura el resultado de sus estrategias políticas bien sopesadas y no ya convicciones de fondo.

En una entrevista hecha por el escritor peruano Manuel Seoane, publicada en *Hoy* de diciembre de 1937, Neruda se explaya en detalle en torno a la Guerra Civil Española y el entrevistador llevará la discusión a este punto.(57) En la ocasión, Neruda declara no ser comunista: "no soy comunista. Soy intelectual

que defiende los fueros de la cultura amenazados. Creo que es un deber de los hombres de hoy". Más adelante, agrega: "Llamarnos comunistas a quienes defendemos estos principios es una treta de los adversarios." Para explicar sus fuentes culturales e ideológicas, dice: "Yo soy agnóstico y he leído a Nietzsche. Creo que el cristianismo ha conformado el criterio con que juzgamos las normas usuales y nadie puede negar su influencia". El entrevistador agrega: "Cuando le pregunto si su preocupación por las cuestiones sociales nace con el espectáculo de la guerra española, Pablo Neruda aterriza resueltamente en la realidad y su tono se hace más vivo". Neruda responde: "No, no. He sentido estas cosas desde antes. Ahora por inquinas, pretenden presentarme como un advenedizo. Pero fui fundador de "*Claridad*" en 1921, sin duda la época de más agitación ideológica que atravesó Chile". En aquel entonces "había un soplo de rebeldía que era también de vitalidad". En seguida, añade: "En todos mis libros corre savia de humanidad. ¿Yo indiferente? No, Manuel, eso dicen quienes no me quieren."(58) En esta misma línea, Délano rastrea el impulso humano de Neruda ya en sus primeros versos. Como antecedente se cita, igual que lo hace Neruda dos años antes, la fundación de *Claridad*, núcleo del movimiento anarquista de la segunda década. De *Crespusculario* cita "Maestranzas de noche" y el poema: "Varón que de otra parte llegas / a codiciar la carne ciega / sin el amor, por el placer / y que te alejas satisfecho / recuerda que tu goce ha hecho / que muera el hijo sin nacer".(59) Enseguida otra parte del poema: "No sólo es seda lo que escribo / que el verso mío sea vivo / como el recuerdo en tierra ajena / para alumbrar la mala suerte / de los que van hacia la muerte / como la sangre por sus venas". A ello se suma los círculos en los que Neruda se habría movido en la India, jóvenes revolucionarios que reaccionaban frente al imperialismo inglés, ello habría conducido al poeta "a interesarse en el fenómeno del mundo concreto y material que lo rodeaba". Sin embargo, "la entrada de Pablo Neruda en la política, es la guerra española". A propósito cita "Explico algunas cosas" de *España en el corazón.* Délano ilustra la posición antifascista de Neruda y lo pone como ejemplo para aquellos otros que no se habrían definido aún. A modo de defensa, hace mención de los rivales y detractores del poeta, que "como todos los grandes espíritus (...) tiene también enemigos". Ellos serían "poetas de generaciones ya enterradas" que sienten "la amargura de ver crecer al joven gigante y arrebatarles el cetro que ellos pretendieron mantener." Así, Neruda es presentado aquí más bien en su actitud de vanguardia política y como hemos hecho notar, no hay detención alguna en aspectos formales o estéticos de la poesía y su evaluación se encuadra en los límites del compromiso político.

El mes de noviembre del mismo año, la revista publica un poema de Nicanor Parra "Ultramar", que forma parte del libro reiteradamente anunciado *Dos años de melancolía*, que no llegó a publicarse.(60) El poema, de metro clásico (versos endecasílabos) asume el corpus de recursos que la vanguardia ponía a disposición, aunque en cuanto al plano de contenido, reencontramos la

constante tópica de la añoranza, la nostalgia, que oscila entre "la experiencia" de lo irreal-probable (trascendentalismo anunciado ya desde el título) y la situación del ser ahí actual.(61)

Otro texto que interesa es el firmado por Gerardo Seguel "Con motivo de *El blasfemo Coronado* y la obra poética de Díaz Casanueva", del 20 de diciembre de 1940. El texto se sitúa en la línea de relecturas operadas por los autores y críticos y aquí de un poeta que era representante de la vanguardia. Luego de calificar de falsa la poesía que cultiva lo difícil, aboga por una poesía que "va hasta el fondo sustantivo de los hombres y la época para decir una verdad más profunda". Su poesía estaría saturada de particularidades de la existencia humana actual y de "esperanzas profundas apenas confesables" y aquí agrega el crítico: "las preferiríamos plenamente confesadas". Díaz Casanueva y Rosamel del Valle operan "exactamente al revés" si se les compara con Juvencio Valle, Neruda, Vicario, Parra, Barrenechea y el mismo Seguel, ya que estos últimos tratarían de "convertir el misterio en realidad". El "alma frenética" no huiría del corazón de la vida y "se enfrenta a él y lo domina, la poesía es para dominar la realidad". Seguel remite a Quevedo como figura que ilustra ejemplarmente la relación poesía y vida.(62) La poesía de Díaz Casanueva sería finalmente "una fotografía de nuestro tiempo" y sus "pies destruidos son el símbolo que expresa la situación anímica de la inmensa mayoría de los intelectuales de nuestra época". Pronostica Seguel el papel preponderante que tendrá la obra de Díaz Casanueva en el futuro, vinculada más a lo manifiesto que al misterio.

Si tenemos en vista este momento del proceso literario en Chile a través de sus órganos de difusión y siguiendo la pista de sus programas, ensayamos algunas hipótesis en relación con el corpus de revistas en su conjunto.(63)

Aurora de Chile resulta el punto culminante (y en algún sentido previsible) de una tendencia que se hacía paulatinamente evidente desde *Revista nueva, Rumbo* y que en *Total* y *Primero de Mayo* encuentra comunidad de ideas. No es un hecho casual que todas ellas se editen inmediatamente después de la aparición de la *Antología de poesía chilena nueva*, texto que hemos entendido como la síntesis de la vanguardia literaria y que da testimonio institucional de su vigencia.

Este muestrario de revistas autoriza la distinción de dos etapas en la serie de su producción: las revistas publicadas hasta 1935, intrínsecamente vanguardistas y exclusivamente literarias, dan paso a las revistas que se publican en la segunda mitad de la década y que tienden a conciliar la literatura con la praxis social. La línea de vanguardia ya se había perfilado en la serie de revistas editadas por Huidobro y en diálogo aparecen *Revista nueva, Rumbo* y *Aurora de Chile* como contrapunto crítico en el marco del debate entre vanguardia y literatura de carácter social.

El contexto de producción de este período amplía por un lado el horizonte de expectativas, ya no satisfechas por los planteamientos y concretizaciones de la "poesía nueva" y, por otro lado, lo restringe por una nueva selección de problemas y contextos. La puesta en tela de juicio de las posiciones artepuristas (la vanguardia también incluida) llevó a autores a plantear una nueva oferta cultural que venía a satisfacer otro horizonte de expectativas. Ello involucra como antecedente la creciente insatisfacción de expectativas de un grueso público, que veía con desconfianza las prácticas de la "literatura nueva", la que, como hemos anotado con frecuencia, no resistía la prueba de una acogida masiva.(64)

Se trataba en concreto de redefinir el sentido, la naturaleza y la función de la literatura chilena de acuerdo con las coordenadas teóricas del frentepopularismo, en lo interno, y en lo externo, teniendo como punto de referencias la Guerra Civil Española y los acontecimientos que preparaban la Segunda Guerra Mundial. La literatura comienza a estar al servicio de un recorte de identidad nacional y se abre a un pluralismo (aunque no ideológico) continental y mundial, en cuanto que se presentaban fines análogos en su voluntad liberadora y de avanzada. Ya en 1936, la *Revista nueva* bosqueja, consciente de esta problemática, un programa que para su contexto resultaba audaz y atrevido, ya que el estado de cosas en materia de arte no ofrecía garantía alguna de credibilidad y perdurabilidad, allí donde la vanguardia había logrado mantener su monopolio.(65) Ello involucra un matiz en el esfuerzo marcado por definir y deslindar los alcances de las literaturas nacionales y se aboga por un arte continental para la formación y el cultivo del "hombre nuevo".(66) En definitiva, desde la *Revista nueva* la dominante es la recuperación de la contingencia, en lo temático y, en lo formal, la superación del hermetismo, lo que muchos autores en el momento proclamaban, con Aragon, como el "triunfo de la realidad".(67) Se restringe en este punto el carácter universalista de la vanguardia y se le imprime un sentido localista de visible factura comprometida (especialmente en *Rumbo*). Este fenómeno es sólo explicable por la coyuntura política ofrecida por el frentepopularismo, cuyo paradigma cultural se hacía eco de los comunicados del realismo social.

Los alegatos al interior de la vanguardia se desplazan hacia el tema de la consecuencia política ya en 1935, lo que evidencia una relativización en la forma del cuestionamiento, de la vanguardia en el marco de su contexto.(68)

Los autores colaboradores de estas revistas veían como un falso cosmopolitismo los esfuerzos vanguardistas y, con perspectiva histórica, sólo rescataron a aquellos que eran susceptibles de integrarse en el nuevo "sistema de normas". El sentido americanista presente en las revistas explica el rechazo al centro cultural metropolitano (excepción hecha de España), fenómeno que, como se ha repetido, encuentra numerosos antecedentes probatorios a partir de la segunda mitad de los años treinta y se hará evidente con la institucionalización de la

producción de 1938, en antecedente de lo que ella entenderá por "literatura nueva", la que encontrará un nuevo sistema de concurrencia animado por el Surrealismo chileno de la Mandrágora.

NOTAS

1 Nuestra revisión sigue el criterio de la economía y representatividad de los textos que seleccionamos de nuestro corpus, de allí que en algunos casos tengamos que prescindir de la totalidad de los documentos, los que, en cualquier caso, se vienen a ordenar en el conjunto y según la lectura que hacemos de ellos.

2 Esta dinamia la hemos demostrado en detalle en el capítulo III.

3 Algunos antecedentes de la edición de esta revista se discuten en "Conversaciones con Nicanor Parra", en: Morales, Leonidas, *La poesía de Nicanor Parra, Anejos de Estudios Filológicos*, N° 4, Stgo., Editorial Andrés Bello, 1972, pp.179 y ss. En el primer número colaboran Carlos Pedraza, Jorge Millas, Nicanor Parra, Edmundo de la Parra, Carlos Oportus Durán, Eduardo Lira Espejo, y L.E. Es de agregar que los autores provienen, en su mayoría, de la esfera universitaria y desde aquí la crítica pasa a tener un rasgo académico.

4 Nótese esta vez el proyecto, intrínseco a toda vanguardia por definición, de trastocar, cuando no de perturbar una manera de ser o de percibir la realidad a través de recursos verbales (por lo menos) violentos: lo hemos visto en relación con el Runrunismo.

5 Como ya se ha hecho notar, los epítetos "modernista" y "cubista" fueron aplicados originariamente en la pintura y en las artes plásticas en general con inequívoco afán de descrédito.

6 Los espacios culturales a los que se remite la escritura nacional son España, Rusia, y Francia pasa, por lo menos por un tiempo, a un segundo plano. A la vez adquiere más espacio de acción la cultura latinoamericana misma.

7 Considerada una lectura relativamente en general de los textos que se editan aquí, es clara la influencia de las premisas y los procedimientos creacionistas en el grupo.

8 Esta declaración vacilante tiene su explicación probablemente en el estado de consolidación de la vanguardia y al otro lado, en la arenga social con la que los autores debían confrontarse.

9 Los poemas acotados bajo el título "Sensaciones" no han sido aún, hasta donde sabemos, objeto de edición ni de análisis. Estos tres poemas hacen sistema con los "Cantos cotidianos" aparecidos por primera vez en *Atenea*, en 1939. Volvemos sobre esto más adelante.

10 El propio autor evoca con entusiasmo el éxito que encontró su cuento entre los jóvenes estudiantes de la época, especialmente por lo absurdo del relato. Vid. Morales, Leonidas. "Conversaciones con Nicanor Parra", en: *op. cit.*, pp.187 y ss.

11 El texto en todo caso se sitúa en una línea mimética y experimenta con elementos de la cotidianeidad, a pesar del ludismo y del absurdo.

12 Eduardo Lira Espejo había colaborado activamente en *Pro*, de Vicente Huidobro y era un decidido simpatizante y promotor de las manifestaciones vanguardistas, especialmente en música y artes plásticas.

13 Frases semejantes se leen en notas firmadas por Lira tanto en su texto "Aspecto musical", de *Pro* N° 1, como en su nota sobre Jaime Dvor, de *Pro* N° 2. Cfr. *supra*, cap. III. Esta colaboración coloca la nota de continuidad entre los proyectos de *Revista nueva* y la vanguardia.

14 De Madariaga, Salvador, *Ingleses, franceses y españoles*. Este ensayo comparativo fue escrito en forma de dos cursos de conferencias, dados en los veranos de 1926 y 1927 en el Instituto de estudios internacionales en Ginebra, originalmente escritos en francés e inglés y luego traducido y publicado por el propio autor en *La Nación* de Buenos Aires en los mismos años. Una edición consultable se publicó en México, en la editorial Hermes, en 1951.

15 Algunas reflexiones en torno a los antecedentes de la poesía de vanguardia se leen en Mauclair, Camille, *Le Génie de Baudelaire. Poète, penseur esthéticien*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1933.

16 Arturo Mejía Nieto se encontraba desterrado voluntariamente de Honduras y residía en Buenos Aires.

17 Amado Villar escribió tanto lírica como narrativa y fue un destacado colaborador de diarios como *La Nación*, de Buenos Aires, *El Hogar, El Mundo*, etc.

18 La fisonomía que la literatura y el arte adquirirá hacia finales de la década se hace más evidente en el curso del análisis de las revistas que en adelante nos ocupan.

19 "Humanización del arte" va a significar, en las asociaciones teóricas de los autores de la época, una conciliación (proclamada en principio por la misma vanguardia) entre arte y sociedad, donde lo "humano" implica la atención a lo social.

20 Hay todavía un segundo y último ejemplar de la revista que no está a nuestro alcance. En todo caso y por los antecedentes que tenemos, el tenor del número dos es, en lo sustancial, similar.

21 En la práctica esto se hace claro en los textos de Parra y de Millas especialmente, independientemente de los textos programáticos y teóricos, en los que es posible rastrear estos antecedentes.

22 El comité de prensa de la revista está constituido como sigue: su director es Rafael Pacheco, la administración está a cargo de Carlos Marín, los redactores son César Román, Albero Martínez, Raúl Guzmán, Arcadio Escobar, Enrique García y Raúl Ampuero; los dibujantes son Mario Corvalán, Fernando Marcos y José Sierralta.

23 La revista es predominantemente de política y sociología, y los textos literarios que se publican hacen sistema, en lo que dice relación con sus intenciones de sentido ideológico, con los textos que analizamos aquí.

24 "Kor" es el seudónimo del dibujante Mario Corvalán.

25 En lo sucesivo son los temas que operan como núcleo en los debates culturales en Chile.

26 Cfr. "La muerte de Roxu", en: *La rosa blindada*. Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios. Bs. As.: Ed. Federación Gráfica Bonaerense, 1936, pp. 29-30. En esta edición, el poema está dedicado a León Felipe. En 1935, el poeta argentino lee poemas de esta colección en El Ateneo de Madrid, en un encuentro organizado por León Felipe.

27 Con toda seguridad, el manifiesto "Total" de Huidobro era leído en el momento y funcionaba como intertexto. Vid. Cap.III.

28 La confusión, tanto terminológica como de conceptos, parece haber sido considerable, ya que se identificaba nacionalismo con Criollismo o regionalismo, mientras que el anhelo parecía ser el de la "internacionalización" de los nacionalismos.

29 Cfr. "La muerte acompañada", en: *La rosa blindada*, p. 49. El poema aparece dedicado a José María Navas y lleva un epígrafe del "Romance de don Tristán de Leonis y de la reina Iseo".

30 Para los antecedentes de esta insurrección obrera en Asturias, véase: Tuñón de Lara, Manuel, *La España del siglo XX*, París, Librería Española. 1973.

31 Una así llamada primera etapa en la poesía de González Tuñón se encuentra influida por Darío y Verlaine y con parentescos en relación con Borges, Olivari, Rega Molina, entre otros. A esta etapa pertenecerían, según los críticos, *El violín del diablo* (1926) y *Miércoles de ceniza* (1928). La segunda etapa estaría representada por *La calle del agujero en la media* (1930) y *Todos bailan* (1935), período según se dice de su "melancolía" y "fatalismo". Su última etapa es la marcada por la poesía revolucionaria y especialmente por *La rosa blindada* (1936) y *La muerte de Madrid* (1939).

32 Esta agrupación tiene claros puntos de contactos con sus similares en Francia (AEAR), modelo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en México, cuyo órgano de difusión fue la revista *Frente a frente*.

33 La revista apoya la candidatura de Pedro Aguirre Cerda y encuentra una excelente oportunidad para aunar sus intenciones culturales con un proyecto político que en aquel entonces parecía altamente factible.

34 La revista dedica en su número uno algunos artículos a la persecución de intelectuales en la Alemania nazi, en este ejemplar, al escultor Ernst Barlach. Material gráfico se incluye a propósito de las celebraciones del primero de mayo en el Club Alemán en Santiago. En la misma página se lee una carta de Tristan Tzara en la que desmiente haber firmado declaraciones en favor de los rebeldes durante la guerra española, afirmación hecha por el diario *El Mercurio*, el que atribuía dicho manifiesto también a Paul Eluard y Jacques Maritain, publicado en revista *Occident. Aurora de Chile* publica una encuesta bajo el título "Chile da altura al movimiento antifascista en América del Sur". Las preguntas son: "¿Cree Ud. que debemos aceptar la influencia de países europeos en nuestro país?, ¿deben ser clausuradas las escuelas alemanas nazis en Chile?, en la lucha mundial desencadenada por el fascismo contra la democracia, ¿de qué lado se sitúa Ud.?" Los autores que participan son Gabriela Mistral, Armando Carvajal (Director del Conservatorio Nacional de Música), Marta Brunet, Alberto Romero (Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile) y Rubén Azócar.

35 De los autores que exponen esta vez, se elogia a Lira Espejo, ya mencionado arriba, aunque simpatizante de la vanguardia, presentado en *Aurora de Chile* dada "su evolución cultivada".

36 Los textos seleccionados tienen como títulos: "Contra la presión en Chile", "Defensa de los araucanos" y "Un gobierno de chilenos".

37 Sólo son reconocibles en la lista de firmantes dos de los representantes de la vanguardia: Rosamel del Valle y Angel Cruchaga Santa María.

38 Parte de los discursos, estudios y notas de índole política de Vicente Sáenz se encuentran en *España, en sus gloriosas jornadas de julio y agosto de 1936*. San José de Costa Rica: imprenta La Tribuna, 1936.

39 El texto se publica por primera vez en *Commune*, N° 60, Aout, 1938 y se recoge en *Aragon. La 'OEuvre poétique* (1938, Bruxelles, T. VIII, 1979, pp. 161-167.

40 Los textos mencionados son *La esperanza* de André Malraux y *España en el corazón*, de Neruda, prologado en su versión francesa por el propio Aragon.

41 Es curioso que no se mencione *La Nación*, que vale para la época como órgano de tendencia conservadora. En el plano cultural, Alone goza del monopolio cronístico.

42 Ya en una crónica del 27 de marzo de 1938, el crítico se había manifestado en contra de la participación de los escritores en política y había defendido la intervención alemana en Chile que prohibió el ingreso al país de libros de Heine, Spinoza, Einstein, etc,. Al mismo tiempo, Alone había dedicado laudatorias palabras al candidato de la derecha para la presidencia de la república, Ross, "la grande inteligencia (...) la superioridad mental incontrarrestable (...) Ross, que se dirige con actos a lo que hay en el chileno de sajón y de positivo". La revista *Aurora de Chile* antepone a Alone; Manuel Vega, Rafael Maluenda, las figuras liberales y progresistas de Malraux, Bergamin, Mauriac, Mann, Tagore, Lagerlof, Rolland, Frank, Maritain, Bernanos, Tzara, Eluard, Aragon, Picasso, Ferrero y Heinrich Mann. El comentario lleva por título "Alone (Hernán Díaz Arrieta) no quiere que los escritores hagan política", en: *Aurora de Chile*, 1 de agosto de 1938, T. 3.

43 Esta última revista de caricaturas fue fundada el 12 de agosto de 1931. La posición política de la revista no es, con todo, homogénea. De un lado critica la presidencia de Montero, la candidatura de Ross (ministro de hacienda antes de candidato a la presidencia); por otro lado, pone en tela de juicio la gestión presidencial del Frente Popular después de un año de asumir el gobierno. La revista satiriza con especial énfasis el monopolio del Partido Socialista en la coalición que constituyó la oposición durante las elecciones. Si se trata de posiciones, habría que situar la revista más cerca de la derecha que de la izquierda, por lo menos, alrededor de los años del Frente Popular. Otras revistas de caricatura política en esta época son: *Tontilandia*, que apareció entre septiembre de 1937 y junio de 1938; y *Debate* publicada entre mayo y octubre de 1939. Vid. Donoso, Ricardo, *La sátira política en Chile*, Stgo., Imprenta Universitaria, 1950, pp.157 y ss.

44 Este texto muestra mayor cohesión estructural que "Gato en el camino" y los procedimientos están a disposición de una sátira más elaborada y crítica, no tanto ya al servicio de un mero "humor", como era el caso en el primer texto.

45 Anotemos, a modo de casos, algunos procedimientos recurrentes en el texto. Las comparaciones suelen vincular paradigmas no fácilmente conciliables: lo trivial y lo "poético"; en todo caso, el acento está puesto en lo intrascendente: Tomás, por ejemplo, era "tranquilo como una aldea del sur de Chile", pero firme, en actitud de trabajo "como el de los motores que dan vida a los funiculares de Valparaíso". Enseguida se anuncia la tarea que el héroe quiere asumir para sí: "retirar las hojas del árbol estacionado frente a la puerta de calle". La voz autorial va siguiendo el "despertar" de Tomás, quien "se interesaba por la felicidad", el que era ayudado en momentos de su "tristeza cotidiana", a quien le agradaba "comer tamarindo", "el mundo de los colores, de las fragancias de las flores silvestres", "el viento" "las estrellas", etc. El clímax descriptivo adviene luego de la enumeración: "posteriormente se entretuvo con las jóvenes desnudas y con la poesía", sin embargo, esto "a pesar de lo que pudiera creerse, dejó rápidamente de interesarle". Este proceso de trivialización e ironización de la historia llega a la crítica de la cultura: el protagonista ideó una "justicia intachable" para el tratamiento de los criminales y propuso en la universidad "originalísimos métodos de reeducación (...) comentados muy favorablemente en la prensa", entre ellos: "leerle [al procesado] poemas de Núñez de Arce, rodearlo de personas antipáticas, en lo posible poetas profesores, deportistas y qué sé yo", etc. La lista de recursos se deja completar; basten aquí las citas que recogemos.

46 Nos interesa en este punto sólo la vinculación del programa del Angurrientismo con el contexto dialógico que intentamos reconstruir, más allá de la caracterización en detalle del movimiento y sus concretizaciones literarias. Para mayor información en este sentido, véase: Muñoz, Luis, "El Angurrientismo", en: *Acta Literaria*, Concepción (Chile), N° 6, 1981, pp. 27-37.

47 Cfr. *infra*, Cap. I, nota 30.

48 La mención es con toda seguridad a Alone, que pasaba por ser un conocedor de la literatura francesa y de la obra de Marcel Proust en especial.

49 La relectura de Pezoa Véliz es un fenómeno digno de estudio en este período y correspondería, en homología, a la relectura que los narradores

de la literatura del 38 hicieron de Baldomero Lillo. La relectura de Pezoa Véliz, "poeta del pueblo" para la "nueva poesía" implica una nueva selección de contextos literarios y culturales que emprende *Aurora de Chile* con el fin de ubicar dichos autores, así leídos, en el contexto de cambio que ellos experimentan. En el primer número de la revista, leemos: "Una de las primeras actividades de la Alianza debía ser intensificar el recuerdo de un poeta estrechamente vinculado al pueblo como Carlos Pezoa Véliz". El acto de homenaje se realizó el 10 de diciembre de 1937 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. En la oportunidad se leyeron los siguientes trabajos: "El pintor Pereza evoca a su poeta" (poema publicado antes en el diario *Frente popular)*; Ernesto Montenegro hace los recuerdos sobre la vida de Pezoa Véliz; Zoilo Escobar escribe anécdotas sobre el poeta; un análisis de su poesía está a cargo de Humberto Díaz Casanueva; Gerardo Seguel hace un estudio de la obra del poeta y su vinculación con el pueblo.

50 Godoy reprocha ya a los críticos la falta de interés que mostraban frente a la obra de de Rokha.

51 Obsérvese la lectura especial que Godoy hace de *Residencia en la tierra,* lectura que, al parecer, no era posible en el momento de su primera aparición en el mercado.

52 Godoy es de la opinión que Edwards Bello hace una presentación de la figura del roto un tanto mitificadora y estilizada.

53 Cfr. Godoy, Juan, "Breve ensayo sobre el roto", en: *Atenea*, N° 163, enero de 1939, pp. 33-40.

54 El cuadro "Indias cerca de Temuco" es figurativo y se ajusta a la norma de la representación, con lo cual recupera la mímesis, punto de ataque de la pintura y arte vanguardistas.

55 Vid. *Aurora de Chile*, Stgo., N° 15, 25 de octubre de 1939. Un texto crítico que apoya esta continuidad de la cuestión social en Neruda es el texto firmado por María Zambrano en Barcelona, publicado en el N° 16, del 30 de noviembre de 1939.

56 El caso de esta lectura de la trayectoria de Neruda ofrece materiales para la discusión del concepto de "autoridad" en la historiografía literaria. Es así como muchos autores (ni siquiera libros, las más de las veces se trata de "famas heredadas") funcionan para generaciones posteriores como "instituciones" y son objeto de relectura o recuperación por grupos o "generaciones" que le suceden, los que emprenden así una tarea de legitimación y de puesta a prueba de su propias posiciones actuales. Una

discusión al respecto se lee en Stückrath, Jörn, *Historische Rezeptionsforschung, Ein Kristischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie*, Stuttgart, Metzler, 1979. El autor se manifiesta en contra de la idea, sustentada por Gadamer, entre otros, que supone la autoridad de un texto sólo a través de sus cualidades verbales (intraliterarias). Stückrath se afirma en el ejemplo de la biblia como texto cuya autoridad está asegurada institucionalmente.

57 Cfr. "Cosas de España", en el apartado "Política y economía", en: *Hoy*, Stgo., N° 317, 16 de diciembre de 1937.

58 *Art. cit.* Neruda agrega: "He seguido siempre y de cerca la lucha social. En junio de 1935 fui delegado al Primer Congreso de Escritores". Ese "soplo de vitalidad", sigue Neruda, "influyó sobre Argentina y aún sobre Haya de la Torre, que visitó Chile en esos años."

59 Vid. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

60 El libro aparece anunciado tanto en *Aurora de Chile* como en *Atenea*, cinco meses antes. Al libro pertenecían, entonces inicialmente, "Ultramar" y "Sinfonía", textos que junto con "Nocturno" y "Adiós amada" constituían los llamados "Cantos cotidianos". En estos poemas, la asociación con la poesía neopopular es inevitable. El anunciado libro *La luz del día* tiene un antecedente y no sin importancia, en estos poemas que debían formar *Dos años de melancolía*. Vid. *Atenea*, N° 168, junio de 1939, pp. 340-343.

61 Reincide en este texto el tratamiento parriano de la nostalgia de situaciones y la proyección del deseo que eran detectables en "Sensaciones", particularmente en "Nostalgia", no obstante, en este caso hay un tono de utopía presente, una suerte de espacio de realizaciones anhelado.

62 En el horizonte de lecturas de los autores de la AICH en general, resulta la figura de Quevedo un prototipo citado permanentemente. Sin embargo y en contra de un lugar común bastante extendido que sostiene que Neruda sólo se remite a Quevedo en su etapa de "pre-conversión", debemos subrayar que en este caso, como en muchísimos, se trata de las condiciones de lectura de un texto y la actualización de sus potenciales de sentido de acuerdo con éstas. No nos parece que Neruda haya encontrado en Quevedo exclusivamente ese pesimismo o estoicismo que, sin duda, está presente en el español y que haría sistema con su visión de mundo de *Residencia en la tierra*. Más bien, Neruda leyó a Quevedo y encontró en él esa "grandeza", su "metafísica material" y un llamado a la vida, a sus "deberes de lucha". En realidad, lo destaca como "disidente", como "rebelde". Es exactamente por eso, que Quevedo sigue siendo (sobre todo después de su "conversión") su "Padre mayor". En *Aurora de Chile* de abril y mayo de 1940,

Neruda publica "Quevedo adentro" donde hace su lectura del soneto "Cerrar podrá mis ojos la postrera", de donde concluye que Quevedo es el "capitán de la sangre", que lleva su "destino español de independencia, de separación y de protesta". Este texto fue leído por Neruda en Montevideo en 1939, y se publicó con el título "Neruda entre nosotros". Una nota que intenta probar la hipótesis que relativizamos es: "Quevedo, Góngora y su vigencia en la poesía contemporánea", de Stephen M. Hart, en: *Iberoromania*, Tübingen, N° 32, Max Niemeyer Verlag 1990, pp.55-81.

63 A partir del número de abril-mayo de 1940, la revista cambia de formato y está dirigida por Gerardo Seguel. Sus redactores son: Alberto Romero, Julio Barrenechea, Rubén Azócar, Tomás Lago , Roberto Aldunate, Luis Enrique Délano, Oreste Plath, Raúl González Tuñón, Nicanor Parra, Arturo Serrano Plaja, Nicomedes Guzmán, Angel Cruchaga Santa María, Rosamel del Valle, Edmundo de la Parra, Norberto Pinilla, Pablo Garrido, E. Campos, Arturo Lorenzo, Pablo Neruda y Vicente Salas Viú.

64 Como se ha destacado ya, el principio de la literatura comprometida conlleva la necesidad del consenso con el más amplio público posible, de allí que los lemas de este paradigma cultural sean los de la claridad, autenticidad (con lo que se apela a un principio ético) y la coherencia, entre otros.

65 En este contexto no era sino excesivo y atrevido plantear como núcleo de la cuestión artística la discusión en torno a la figura del huaso, la cuestión de la nacionalidad y de lo que debía entenderse por "genuino", exactamente porque eran los tópicos condenados a desaparecer y formaban el foco de ofuscación de la vanguardia, cuya ofensiva en este sentido la podemos seguir ya desde los runrunistas, a pesar de querer hacer un movimiento de vanguardia "nacional".

66 La labor editorial es, como se ha insistido, un índice óptimo que autoriza inferir los intereses de los editores a la luz del horizonte de expectativas del público lector. Manuel Vega ya en 1935 llamaba la atención sobre la labor de Nascimento, editorial que habría publicado "106 obras (...), de las cuales 5 son extranjeras y 101 chilenas, La proporción no puede ser más elocuente y más halagadora al *espíritu nacionalista dominante en nuestro tiempo*", cfr. "Los libros: El editor Nascimento", en: *El Diario ilustrado*, Stgo., 14 de enero de 1935. Nosotros destacamos.

67 Un caso de recepción en este mismo tenor se puede ver en la nota "Picasso, apóstol del Cubismo", publicado en el apartado "Divulgación de Arte Pictórico", en: *La Nación*, 25 de septiembre de 1939. Allí se hace análogo el giro ideológico de Aragon con la nueva actitud de Picasso y así, "una visión panorámica de la obra de Picasso está llamada a esclarecer muchos

puntos oscuros y confusos, dentro de las actuales expresiones artísticas", ello con el objeto de poner en su justo lugar "los valores auténticos o discutibles que militan en las filas llamadas de vanguardia". Después de una "profunda crisis de consciencia", manifiesta en sus últimas obras, el pintor "vuelve del laberinto de la Abstracción, a la claridad de la vida", lo que hace augurar "un feliz retorno del arte moderno, a la sinceridad antigua de la belleza."

68 Es necesario traer a colación el hecho de que el debate entre Huidobro y de Rokha a propósito de la *Antología* de 1935, terminó por derivar en una discusión sobre el rol del escritor en la sociedad y su responsabilidad política concreta. Véase *infra*, Cap. V.

VII. LA MANDRAGORA, LA POESIA DE LA CLARIDAD Y EL VERDADERO CUENTO EN CHILE. DIALOGO Y CONTROVERSIAS

El Surrealismo en Chile es uno de los fenómenos de vanguardia en su manifestación latinoamericana que mayor atención ha obtenido por parte de la crítica. Sin embargo, son muchos los factores que intervienen en esta manifestación vanguardista y que no han sido atendidos con suficiencia.(1) Diversas marcas paradojales singularizan el movimiento surrealista en Chile: por un lado, se trata de un grupo que, visto en su conjunto, constituyó una tendencia relativamente homogénea y con una marcada cohesión, aun cuando en sus inicios; por otro lado, sus representantes y sus creaciones obedecieron a postulados del Surrealismo europeo asumidos singularmente, con características a la vez especiales.(2)

No hay hasta ahora exámenes de los factores contextuales que determinaron su aparición, su proceso y su final fracaso.

Desde nuestra perspectiva teórica, se hace urgente ubicar el lugar que le cupo a la Mandrágora en el contexto de la literatura de 1938, con énfasis en una perspectiva dialéctica que permita en un primer momento explicar su situación como grupo de vanguardia al interior de sus propios planteamientos (y así en una mirada inmanente) y luego comprender dicho fenómeno, ahora incorporándolo en relación dialógica con otras formas literarias contemporáneas. Esta ubicación en el contexto exige una doble articulación: el diálogo polémico de sus premisas y realizaciones con la literatura de 1938 y su diálogo concreto con el Surrealismo en su vertiente europea en la circunstancia chilena de aquel entonces.

La Mandrágora intenta actualizar los proyectos (genuinos) del Surrealismo europeo en Chile y en ese sentido representa una posición mucho más extrema y excluyente que las vanguardias anteriores en Chile. El punto clave es el referente cultural que ahora es el Surrealismo, especialmente, francés. El apego a este contexto de referencias culturales explica el esfuerzo por crear nuevas expectativas literarias hasta entonces ausentes en esa forma y ello se debe a la huida de sus exponentes frente al horizonte de expectivas ya institucionalizado en 1938 frente al cual reaccionaban con hostilidad creciente.

La literatura de finales de la década satisfacía un horizonte de expectativas creado por la coyuntura política que abría el frentepopularismo. Las manifestaciones de vanguardia, en proceso de dilución por medio de una compleja tarea de reactualización por parte de los simpatizantes de la literatura social (3), experimentaban una crisis de aislamiento y se enfrentaban a un contexto constituido por

varias fuentes culturales, que cada vez se hacían más excluyentes y radicales: por ejemplo, el Angurrientismo, la poesía de la claridad, el realismo social, etc. La actitud eliminatoria de la Mandrágora, su afán de ser vanguardista a ultranza y en la forma de una ortodoxia sin atenuantes, tuvo que dialogar polémicamente con manifestaciones culturales que se decantaban paulatinamente durante el proceso literario de la década del treinta, en particular, a partir de 1935. Como quedó dicho, no se entenderá la actuación de la Mandrágora si no se la pone en relación con su contexto. En este sentido, debemos incluir por lo menos las tendencias arriba citadas que intentaban afirmar sus paradigmas culturales y literarios, todos ellos, con sus diferencias, tributarios de una actitud más o menos común: el proceso de "humanización" del arte y su plasmación en la línea de la literatura social.

Algunos autores de la vanguardia, sin embargo, son incorporados en la Mandrágora y encuentran allí un espacio posible para sus realizaciones literarias. Eduardo Anguita, Huidobro, Juan Emar, simpatizan con la Mandrágora tanto por razones de índole literaria como por sus así declaradas posiciones políticas. Este mismo proceso de relectura lo hemos probado en *Aurora de Chile*, sólo que aquí se presenta con su signo contrario: mientras la AICH se abrió a los vanguardistas "moderados" para crear un frente amplio (también en lo cultural), la Mandrágora incorpora a los vanguardistas a ultranza y no incluye colaboraciones de aquellos que hacen suyos los postulados de la "generación de 1938". De allí que su posición sea irreconciliable, tanto con el Angurrientismo, como con las premisas de la Alianza de Intelectuales y con los poetas de la claridad, más aún con la literatura social. Sin embargo, el verdadero cuento en Chile sí es susceptible de ser conectado con la Mandrágora, por lo menos en los puntos de disidencia que este grupo tiene frente a la literatura social y a las manifestaciones que se citaron antes.

Como hemos adelantado, la actitud de la Mandrágora está mucho más cerca del Surrealismo ortodoxo bretoniano, aún después de la eclosión del movimiento, especialmente por las disidencias entre Breton y Robert Desnos en 1930 y el alejamiento de Luis Aragon.(4) Ello les obliga a tomar una actitud extrema y, contra el deseado carácter pluralista e integrativo que venía definiendo las acogidas hacia la vanguardia, la Mandrágora se sitúa en polémica confrontación con la AICH, explícitamente referidas por el grupo y dada la presencia indiscutida de su líder político y cultural: Neruda.(5) Las controversias al interior del Surrealismo francés habían sido vistas por los intelectuales chilenos como una posibilidad concreta de superar la vanguardia en su primer momento y era garantía de realización de las premisas genuinamente vanguardistas que no llegaban a concretarse.(6)

La Mandrágora será en este contexto el retroceso de las tendencias de la literatura en Chile hacia postulados anteriores a la evolución que ellos tienen

durante la década del treinta. Esta eclosión tiene su explicación en el contexto frente a las tendencias que citábamos arriba. Al intento de conciliar la vanguardia con la praxis política(7) sigue un momento de extrema beligerancia. Las expectativas de la "literatura nueva" de 1938 habían hecho sucumbir las expectativas a las que quería responder la vanguardia dada las insatisfacciones frente a sus realizaciones. Así, la Mandrágora actualiza dichas expectativas, ahora dando cuenta de la insuficiencia de las expectativas de la literatura social, y se propone, frente a ésta, como alternativa. Un ejemplo concreto está en los poetas de la claridad, que superan las expectativas de la vanguardia y la Mandrágora que las recupera: ello deviene polémica.

La posición extrema en que el Surrealismo en Chile se colocaba obligaba a renunciar a antecedentes contextuales identificables en la tradición literaria nacional y continental.(8) Si se incluyen ciertos autores nacionales o se reconoce alguna tutoría o simpatías debe tenerse en cuenta que ello era más bien cuestión de táctica y no tanto de convicciones, ya que era necesario situarse en las coordenadas del frentepopularismo, autodefinirse como marxista leninista, garantía de sobrevivencia para el ingreso del grupo en el espectro político y cultural ya definido.(9)

De este modo, un índice de primera importancia para reconstruir el corpus de principios y los paradigmas culturales de la Mandrágora es atender a sus familiaridades frente al Surrealismo francés. El rechazo a lo americano y nacional se hace explícito en la revista. Citemos algunos fragmentos: "Estábamos totalmente desvinculados de la poesía de las naciones americanas, para encontrar, al contrario, un nexo de continuidad *con otras literaturas* especialmente europeas".(10) El referente es, a decir verdad, difuso. Las notas vehementes en contra de la tradición hispánica constituyen un repertorio constante: "Cierto sector de la juventud 'intelectual' ha buscado su punto de apoyo en autores 'modernos' españoles. Ese solo hecho da la nota de cuanto ellos valen. Por ejemplo, el cretinismo de nuestros romancistas y otras basuras por el estilo".(11) El interlocutor aludido es sin duda el grupo de poetas de la claridad. Esta selección del espacio cultural de referencias hace sistema con las posiciones de Huidobro. Algunas opiniones publicadas en la *Mandrágora* en contra de la cultura española recuerdan muy de cerca algunas declaraciones hechas por Huidobro a Juan Emar en una entrevista de 1939.(12) Con Huidobro, la línea de diálogo con la cultura francesa y el descrédito de lo español adquiere sistema entre los poetas de la Mandrágora, que ve en el primero a uno de los poquísimos antecedentes o "maestros" que el grupo reconoce.(13) Como hemos repetido en otra parte, este afán de desvinculación con un contexto cultural reconocible y la afirmación de modelos de "otras literaturas" prueba la tesis de Bürguer en cuanto que la vanguardia debe desestimar toda posible relación con el contexto cultural y en su lugar quiere presentarse ostensiblemente como primigenia y única.(14)

La dominante de los manifiestos es el concepto programático de la libertad y con ello la abolición de las dicotomías y la superación o la puesta en cuestión de los principios dualistas, todos ellos ya proclamados por Breton.(15) La revista va más allá o excede la extensión del vocablo "libertad" tal como se la entendía en las asociaciones de la época. Ella debía producir el cambio en las bases mismas del pensamiento. La manifestación "verdadera" y "sublime" de ese intento es la así llamada poesía negra.

La Mandrágora sería el "hada de los suburbios" y que salva al hombre (lo aparta) de la mediocre realidad. Esta realidad es entendida como mentirosa, falsa, decadente, en desintegración; en síntesis, como una farsa. Frente a estos disvalores se opera la "higiene mental y social"(16) como forma de profilaxis social y vital, en definitiva.

La poesía así concebida tiene como función primordial poner de relieve - revelar- la angustiosa realidad de los objetos bajo una nueva perspectiva. Las categorías hegelianas están insistentemente presentes en el discurso mandragórico y así, de la antítesis en tanto violencia fundamental, se llega al placer, al deseo y la ecuación da como resultado la poesía. Esto en oposición al "servilismo intelectual", al desprecio de la razón, la negación de la tradición y de todo tutelaje intelectual. Estos principios conducirán a un elitismo y a una manifestación críptica del lenguaje, a la vez que diseñan las facturas de un discurso sustancialista que se corporeíza en los sintagmas: "gracia", "don", "ser llamado por la Mandrágora", "saltar a la escena", "elegido", "nobleza de la raza", "nobleza espiritual de la raza", "dictado profético", etc., muchos de ellos constituyen un corpus lexicalizado y ya formalizado como se sabe, en el paradigma romántico. El repertorio de tópicos en discusión cita directamente a su intertexto, el Surrealismo francés. De este modo, la libertad elevada a la condición de libertad general y absoluta, el sentido profético del hacer poético, la superación de las antinomias tras un afán de síntesis incluyente, las experiencias de lo onírico y su lectura a través del corpus de procedimientos terapéuticos del psicoanálisis, el vivir "en pánico" en un estado de "terror cósmico", etc., serán reiterativos en el discurso del grupo.(17)

Por otro lado, la secuencia de tópicos sigue la "tradición" del erotismo y de la "sacralización" del principio del placer, que surge sistemáticamente con los aportes freudianos y más atrás en la vuelta al Marqués de Sade, en la "erótica" de Apollinaire, el descubrimiento de los surrealistas de "Cartas a un presidente" de Gautier, en *Las flores del mal* de Baudelaire, "el estupro" de Rimbaud y las *Historias del ojo* de George Bataille.(18) Síntesis por antonomasia de esta corriente es *La inmaculada concepción* de Breton y Eluard, libro en el que se catalogan treinta y dos posiciones amatorias, de cuyos textos Mandrágora reproduce algunos con el título "el amor".(19)

El principio de la pregunta por el lector lleva a observar ese proceso que se vivió en la constante chilena de la colectivización posible del arte, la ya conocida voluntad vanguardista de "ser la vida" y practicar la poesía "en" la vida. El lema que se encuentra en el trasfondo de este intento reza: "arte para todos", que respondía a las primeras intenciones de la vanguardia y que luego condujeron a una aporía comunicativa y que en una tercera fase, restituyó el sentido primigenio de comunicar.(20) En primer lugar, los surrealistas franceses escriben para un limitado grupo de pares: "o mes amis".(21) Con la incursión del Surrealismo en la política el destinatario adquiere la forma de "los camaradas", se trata ahora de un grupo de clase de mayor extensión.(22) Finalmente, la línea disidente representada por Aragon postula un destinatario universal: "Je m'adresse a tous". Este intento de universalizar el saber de la Mandrágora y su proyecto de colectivizar no alcanza a tener lugar.

No hay ninguna alusión directa al lector en la Mandrágora y sólo es reconstituible a partir de las intenciones de sentido y sus potenciales que recortan (programan) un destinatario activo, sin embargo, que oscila entre los comunicados a la revolución de los proletarios y el llamado a las acciones del terror y del suicidio.(23) La tarea del lector se evidencia frágil y equívoca y las más de las veces contradictoria.

Enrique Gómez Correa, dirigiéndose a "los iniciados en el misterio de la palabra", arguye que el instrumento fundamental de la realización de la poesía negra es la palabra tratada a través de los procedimientos del automatismo y del azar, de ello resultaría, según esta retórica, que la palabra "conservará toda su nobleza, su dignidad; ella en su profundo hermetismo será puro placer y para felicidad del poema el enigma deberá ser llevado adelante hasta donde sea posible".(24) Esta es una de las pocas menciones al lector (en este caso concreto al poeta "amateur") y se apela violentamente al final del texto de Gómez Correa: "El que no comprenda el glorioso destino de la poesía negra -que es el de toda poesía- es un imbécil".

Consciente, al parecer, del problema del público y de la recepción, del posible reproche y peligro de una literatura "sin lector", Mandrágora, en su número 4 (25), vuelve de paso a este punto y manifiesta la incomprensión de sus postulados en el contexto: "Nuestra poesía aspira, ante todo, a ser una voz de protesta, una voz de alarma. Ella está asignada por la exageración. Seguramente que hoy por hoy muchas de nuestras experiencias no serán comprendidas. Pero, tarde o temprano, las veremos ser aceptadas plenamente. Nosotros serviremos de punto de unión. Hemos adelantado nuestro destino. *Estamos lejos. Corremos en una competencia de caracoles*".(26) Ideas análogas se leen en el último número de la revista, escrito íntegramente por Gómez Correa y que da cuenta del fin del grupo: "El grupo Mandrágora irrumpe desligado de toda conexión, de todo compromiso con esos valores mediocres que le han precedido, mientras en vano

unos cuantos 'historiadores' de la poesía se han empecinado en atribuirles la categoría de nuestros 'maestros' (...) Mandrágora quizás ha sido una voz demasiado elevada para oídos tan pobres, como los de América".(27)

Esta impronta anticipatoria es otro rasgo de la vanguardia que es adoptado también en el Surrealismo chileno. Se exacerba el sentido de "lo nuevo" a tal punto que los postulados vanguardistas prevén una lectura para la cual el propio contexto contemporáneo no estaría preparado.

El hermetismo y lo inaccesible de la postura surrealista en Chile van a encontrar su antítesis en el proyecto de los llamados poetas de la claridad, que surgen como alternativa frente a la Mandrágora. La cuestión de la acogida de los textos por parte del público será decisiva para la validez de ambos proyectos, tanto en la contemporaneidad de sus actuaciones como desde una perspectiva histórica.

La poesía de la claridad manifiesta, ya desde el sentido programático de su nombre, la corporeización y concretización de una expectativa literaria que se venía recortando ya desde 1935 y que acompañaba en su desarrollo la producción de la vanguardia. Este paradigma literario se concreta en 1938 ya que el programa de esta "nueva poesía" encontró un caldo de cultivo propicio producido por la coyuntura política y cultural ofrecida por el frentepopularismo que concedía toda garantía a esta poesía y que, por el contrario, era hostil a todo intento de vanguardia en su primera fase. La poesía de la claridad es el punto de llegada de una tendencia que hemos bosquejado en el cap. VI y que tiene su prehistoria en la *Revista nueva.* La poesía de la claridad se propone como interlocutor válido de la vanguardia y su programa atiende a un horizonte de expectativas insatisfecho y frustrado por ésta: la necesidad (despertada por la propia vanguardia) de vincular praxis y arte a través de la colectivización de la poesía.

El hecho oficial y que institucionaliza la poesía de la claridad en el marco del consumo literario es la publicación en 1938 de la antología de Tomás Lago *8 nuevos poetas chilenos,* que viene a contrastar con la *Antología* de 1935.(28)

El carácter antivanguardista se deja ver conscientemente en las declaraciones de los autores, que encuentran su formulación definitiva y sistemática en *Tres poetas chilenos*, de 1941, también de Tomás Lago.(29) Allí se confiesa, que los poetas de la claridad no significaron nada nuevo en la poesía chilena, por el contrario, "significábamos, en general, un paso atrás." El canon de claridad conceptual y el uso recuperado y reivindicatorio de los recursos literarios tradicionales forman el núcleo de la propuesta de los "paladines de la claridad".(30) Este principio niega de plano el rasgo definitivo de originalidad de la vanguardia y debe ser catalogado de tradicionalista por los animadores de la Mandrágora. Sin embargo, los autores antologados por Lago son conscientes de los aportes que los surrealistas chilenos hacen al proceso literario chileno y es así que Parra distingue los criterios a los que se enfrentaron los autores de esta nueva

producción: un cincuenta por ciento tributario de la poesía de la claridad y otro cincuenta por ciento observador de los proyectos surrealistas.(31)

Poco tenía que ver este proyecto con los postulados de la Mandrágora o del Verdadero cuento de Chile. Tomás Lago insistirá en eso que llama "movimiento de retorno". El "Prólogo" de Lago bosqueja la historia de la línea de la poesía desde las primeras décadas del siglo hasta la fecha de la edición de la *Antología*. Su rechazo ineluctable a la vanguardia se puede registrar siguiendo sus declaraciones: "juego teórico diabólico", literatura intimista de "cosas abstractas antes de la materia o después de ella" (Cruchaga), otros "enroladores en los movimientos literarios europeos jugaban a la creación espontánea en los últimos límites de la inteligencia teórica (Huidobro)".(32) De Rokha se quedaría "allí en el primer núcleo elemental de la poesía"; Neruda "se repartía como un árbol de sangre sacudido". Como síntesis y corolario, apunta Lago la falta de "utilidad pública" de esta literatura. El intento de escribir "poesía moderna" es, en su concepto, exceso de producción innecesaria, "oscurantismo". Por ello insiste en el "retorno", en "volver atrás" y en la "necesidad del regreso". La poesía estaría en crisis ya que "ha perdido su influencia y ha perdido su influencia porque no interesa a todo el mundo". La labor de la *Antología* es "recoger" lo que ha sido disgregado.

Este paso a la contingencia exige la superación de las "tormentosas y ensimismadas experiencias individuales" a la que le sigue "la paz comunicativa entre todos", al "delirante juego mental debe suceder el simple canto solidario". En definitiva, el trabajo de los poetas de la claridad se declara como tarea "de restauración".(33) Si se lee en contraste estos puntos del proyecto de la "nueva poesía" con las declaraciones y actuaciones de la Mandrágora y del Verdadero cuento de Chile, no queda sino que subrayar el diálogo beligerante de la época, si se suma a ello el Angurrientismo y la narrativa de la literatura social, portadora de las concretizaciones del realismo socialista. Sin embargo, y como se puede suponer sin dificultades, no todas las recepciones de la poesía de la claridad fueron en su momento favorables, prueba de ello es el ya difundido juicio a Carlos Poblete sobre Nicanor Parra: "cabeza visible entre la falange de 'guitarreros' que han invadido un sector de la poesía chilena. Poesía epidérmica, efímera como todo lo que no se nutre en la realidad del hombre".(34)

Una reseña dedicada a la nueva poesía es la de Aldunate Phillips "Poesía joven o poesía nueva", escrita a propósito de *Camino en el alba*, de Oscar Castro.(35) Allí se parte diciendo que hay en Chile pocos "verdaderos poetas", dado el número creciente de poetas jóvenes. Phillips alude a los procedimientos de vanguardia y advierte del sinsentido de la empresa: "el que anhela ser poeta para satisfacer el impulso transitorio, busca en cambio, más que todo la forma, desea destacarse por la originalidad y se prende a lo desconcertante y a lo nuevo." De allí que existan muchos autores jóvenes que insisten en "querer ser nerudas". Aldunate Phillips hace notar el descrédito -justo, en su opinión- en que habría

caído el principio de la originalidad: "la originalidad mañosamente buscada, es farsa y oropel." Es a esta "generación revuelta e inquieta" a la que pertenece Oscar Castro, grupo que Aldunate Phillips asocia con el epíteto "canto nuevo"(36). El reseñista sintetiza los principios de este nuevo paradigma literario: sencillez, claridad, falta de pose buscada, armónico equilibrio, "belleza luminosa, belleza auténtica." El origen de este canto nuevo se encuentra en la observación de los elementos de la naturaleza y de la cotidianeidad: este volver a ver lo que hay en la tradición cultural: "el poeta de hoy tiene que usar los elementos que constituyen sus herramientas: del empleo adecuado de ellas, de la mezcla de lo oído y leído, irá surgiendo su camino."

En *Atenea*, de junio de 1939, Francisco Santana trata el mismo libro de Castro.(37) El crítico lo presenta como un nuevo valor en el país y define su poesía como "poesía cruzada por brisas frescas, por aguas transparentes que azulan la emoción, iluminándonos de imágenes diáfanas." Es interesante el ímpetu con el que el columnista elogia la ausencia de influencias en Castro, sobre todo de las lorquinas, al parecer, no siempre bienvenidas en el marco de la crítica y que dada su ya extendida impronta, conducía a una saturación: "el romance garcíalorquiano que oscurece la obra de tantos poetas jóvenes, no aparece en Oscar Castro. Estos romances de 'Camino en el alba' quedan fuera de influencia visible de que están frecuentemente plagados la mayoría de nuestros poemas jóvenes."(38)

En 1939 se organiza el Concurso de Poetas Inéditos por la Sociedad de Escritores de Chile y el premio lo obtiene *Porvenir de diamante*, de Omar Cerda. Santana dirá en *Atenea*: "al leerlo no caemos en el misterio. Su poesía es de fácil comprensión" dado que "huye del malabarismo y del juego artificial".(39) Antonio de Undurraga, por su parte, hablará del "estilo barroco" de la nueva poesía por la tendencia a la acumulación de recursos.(40)

En la misma revista *Atenea* (41) se lee a propósito de Oscar Castro, que tiene intuición, sus versos serían "armoniosos y fluidos", en suma, se alaba su espontaneidad y se anota el reproche a la vanguardia: "para ello no necesita ni de la metáfora absurda ni de la sintaxis violenta, tan presentes en los poetas jóvenes que creen que la verdadera poesía es ininteligible." Como defensa de la revalorización de la poesía neopopular, se afirma que el comentario crítico la habría desatendido ya que se le habría negado categoría literaria. Alone publica en *Anales de la Universidad de Chile* una nota en torno a *Paso de sombra* y *Porvenir de diamante*, de Angel Cruchaga Santa María y Omar Cerda respectivamente.(42) Destaca el crítico en el primer texto su persistencia en lo religioso como sustrato teórico-crítico y percibe en esa poesía un rasgo de sincretismo, rasgo que nos parece característico en este momento del proceso literario nacional y que da cuenta sintéticamente de la diversidad de los códigos literarios en pugna. De esta manera, en el poeta habría "una mezcla muy curiosa de la inspiración antigua, el concepto claro, la imagen coherente, con la desorganiza-

ción fantasista a la moderna." El crítico insiste en percibir una tendencia "hacia el caos".

El primer componente del juicio remite a la expectativa de "modernidad", en el entendido de lo "moderno" para la producción del 38, esto es, "de inspiración antigua", mientras que el segundo miembro del binomio es la "desorganización" que aún es alentada por las obras de orientación vanguardista. En lo que respecta a Omar Cerda, el "más nuevo" de los "poetas de hoy", en sus palabras, acusa la presencia del romancero lorquiano: "está en todos. Sería interesante averiguar cuántos lirios, claveles y rosas ha hecho surgir el poeta granadino en los jardines de la poesía chilena. Antes no se conocía." Es curioso que aún aquí, Alone encuentre retratados los rasgos de lo que llama "el adiós a la inteligencia", la despedida "de la imagen lógica" y reproche a Cerda lo que había reprobado de la vanguardia, "la poesía nueva en Chile, hija de la nueva poesía mundial, no anda bien del cerebro."

El mismo Alone comenta los libros *Del venero nativo* de González Bastías y *Aventura*, de Juan Guzmán Cruchaga.(43) En esta nota, el crítico sintetiza su posición respecto del arte nuevo. Lo que denomina "antigua poesía" se definía especialmente por su temor al ridículo; afirma, no obstante, que en algún momento "empezó a extraviársele la cabeza." Reconoce a los promotores de lo que antes se conocía como "locura singular": Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine. Luego comenta la recepción negativa que tuvieron por parte de Saint-Beuve y Anatole France y concluye que se deberían sacar "lecciones de modestia" de dichas acogidas desfavorables. En fin, este proceso es el reflejo de lo que Alone llama del "desgarro" del siglo XX.

La reiteración de las opiniones de Alone, ya suficientemente extendidas entre el público lector, permite asegurar de que el desarrollo de la producción vanguardista sigue estando presente en el momento, y en el contexto son remitibles a los poetas de la Mandrágora y a los cuentistas reunidos bajo la tutela de Miguel Serrano. No es casual, que Alone diga que la nueva realidad "renuncia al cerebro" y que inevitablemente después escriba: "sin embargo, no vamos a hablar de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha o los otros." De González Bastías, dice: "parece más puro en el pensar, en el sentir, en el imaginar". Además de que "no teme cantar y contar, no rehúye el ritmo ni la rima." Su obra cabe en el marco de lo "depurado", "la transparencia noble", tocada "por la corriente contemporánea". En este sentido, Alone ve la evolución de González Bastías y de Guzmán Cruchaga, ya que no se trataría de una "aventura peligrosa, nerudiana ni huidobresca, tal vez un poco garcialorquiana, con reminiscencias puramente castizas, áureas." Por último, agrega la satisfacción de sus expectativas en cuanto que ambos textos portarían "aire nuevo, frescor actual." A pesar de las reticencias de Alone frente a algunos procedimientos en uso, sus juicios hacen sistema con la recepción de la poesía de la claridad en general: "romances, cuentos, canciones, todos diáfanos, revelan en Guzmán Cruchaga un

movimiento tranquilo y seguro hacia la luz y más soltura". El crítico ve en la medianía el éxito de ambos autores y su pertenencia a una "raza de privilegio": "medidos en la audacia, dosificados en la novedad."

Los puntos de diálogo y las discrepancias entre el Surrealismo chileno y la nueva promoción de poetas de la claridad evidencian hasta aquí el estado de cosas literario que define a la literatura a partir de 1938. Este proceso de producción y recepción mutua se completa con el intento de Miguel Serrano, de fundar un nuevo género que quiere ser representativo de las exigencias literarias y culturales del público de la época. Nos referimos a su *Antología del verdadero cuento en Chile*.(44) Este es un acontecimiento editorial en un contexto marcado por una agitadísima contienda literaria en la búsqueda de la representatividad de la "nueva literatura", intento que se ubica dentro de los proyectos de definición y, por ello, de sistematización de los nuevos programas literarios. El Verdadero cuento en Chile implica la institucionalización de una forma literaria (entendida mucho más allá, en tanto forma cultural y filosófica) y el intento de abolir los otros paradigmas literarios también en vías de institucionalización.

Las experiencias en el terreno de la narrativa encontraban en la novela social de 1938 un canon ecuménico de obra que iba de acuerdo con las expectativas del frentepopularismo y con su política cultural. El proyecto de Serrano y de los autores por él antologados desconoce estas expectativas e intenta actualizar de alguna manera las premisas de la vanguardia, lo que trae consigo, dada su particular fisonomía, la contienda aún al interior del propio marco de la vanguardia, cuyo monopolio estaba en manos de la Mandrágora.

En adelante pretendemos seguir, a través de las reseñas en revistas y periódicos, el proceso de recepción de este nuevo programa, de cuyas notas reconstruimos el efecto que produjo y sus implicancias en relación con el Surrealismo y la poesía de la claridad.

En febrero de 1938 se publica un artículo de Miguel Serrano en *La Nación*, con el título "Algo sobre el cuento en Chile".(45) Serrano concentra el interés del público y de los escritores mismos en este género, el que, a su juicio, resulta desconocido e insuficientemente atendido.(46) Su intención principal obedece a la necesidad de parcelar en géneros los rasgos específicos de la narrativa frente a la lírica, "estas divisiones hay que hacerlas de una vez para siempre, porque en verdad no se han hecho nunca". Su hostilidad frente al abuso de los géneros radica en el hecho de que novelistas escriben cuentos y cuentistas novelas, y lo que es mucho peor aún, el novelista o el cuentista escribe poemas o el poeta escribe cuentos. Luego de reseñar los rasgos característicos de la narrativa y de la lírica, Serrano insiste en deslindar la peculiaridad del cuento y del cuentista, quien sería un "estilista innato con los ojos cerrados" y "el artista". Es interesante en este punto detenerse en la idea de Serrano de volver a las taxonomías de géneros y de

clases textuales, allí donde la vanguardia había abolido todo deslinde entre las clases de textos, atenta como estaba en su empeño de desconocer categorías retóricas que limitasen sus "experimentos verbales". En este punto, Serrano refiere su empresa diciendo: "Vemos que muchas veces se destruyen las buenas fuerzas originales queriendo lograr un dualismo en alto modo hermafrodito. Se es novelista-poeta, cuentista-poeta, etc. Cuando todo es como el barítono -en una comparación justa- que cambia la voz a tenor." Reprocha Serrano la atención brindada a los poetas (aun cuando echa de menos la acogida de aquellos pertenecientes a "la nueva generación") y la falta de interés por los cuentistas. La preferencia de Sudamérica frente al cuento es explicada por el autor según analogías con lo geográfico, porque el cuento estaría "más de acuerdo con su idiosincrasia, con su abulia hacia lo muy extenso en el espacio." El cuento es, en la caracterización de Serrano, un género intermedio entre poesía y novela, con todo, un género aún no explorado.

El único ejemplar de cuento al cual Serrano le atribuye ese carácter es "Berenice" de Edgar Allan Poe. A diferencia del novelista y el poeta, que "tienen ante sus ojos un modelo que ellos adoran", el cuentista "aunque desee, no puede tenerlo. Porque, ¿dónde está el auténtico escritor de cuentos? El cuento nace hoy".

Serrano es de la opinión de que la carencia de cuentos y su lenta producción dependen de las casas editoriales, las que "no creen en el cuento, porque no cree el lector ni el público medio de lectores escépticos". Por el desconocimiento de los cuentistas en relación con su propia práctica, "están así deseando escribir una novela." La causa básica de este descuido frente al género es remitida con insistencia a las editoriales y a las instituciones de la "crítica oficial". El ejemplo a propósito es el libro *Diez*, de Juan Emar(47), del que" no se ha hablado". El libro de Emar servirá a Serrano de punto de referencia en su reflexión sobre el "verdadero cuento", a pesar de que "Juan Emar hace lo distinto de lo que yo intentaría hacer." Para Serrano, el arte es "documento o es ventana, es decir, *visión de lo que debe ser*". Junto con esta modalidad, se encuentra el "arte doloroso o placentero, que sólo muestra 'lo que ahora es'". En Emar, encuentra Serrano manifestaciones artísticas destacables y rasgos de lo que concibe como "cuentos verdaderos" y así, Emar sería "completamente original. Es completamente 'escritor moderno' en un sentido vital. Y es *natural*". En este punto es de importancia entender lo que el autor quiere decir con ello.

En su concepto, lo moderno del arte moderno es que "ha colocado su naturalidad fuera de la vida, como la física y las matemáticas de hoy, que con Einstein se deshumanizan casi totalmente." Esta afirmación por lo menos sitúa a Serrano fuera de la vanguardia así entendida y agrega enseguida su acuerdo con una frase de Mellors, del libro *El amante de lady Chatterley*, cuando contempla un cuadro cubista: "¡es un asesinato puro!". Ello tiene su correlato en el acelerado

proceso hacia la deshumanización, según Serrano. Por otro lado, su reproche a la vanguardia de situarse fuera de la vida da testimonio de su atención a las expectativas de la época que ya tenían en los poetas de la claridad y en los de la AICH una respuesta satisfactoria. Esta misma tesis, por otro lado, será vista como desacato a los principios de la Mandrágora, que en la práctica también se colocaban al margen de la vida.

En Juan Emar, Serrano ve otras dos características: su sensibilidad y el símbolo como procedimiento; con todo, "más colocado al servicio, al *yugo* del cerebro, no respetada, torcida agrego 'naturalmente'- produciendo una belleza, o un clima, o sólo una entretención, hipnótica, coincidiendo en el dominio de lo cerebral con lo que Bergson comprendía por ironía; pero no fructificante y buena para la vida." Es por ello que Serrano denomina a Emar: "ameno y *alucinante* asesino", con lo cual lo pone en el marco de la vanguardia deshumanizante. Serrano hace mención de una nota periodística publicitada en torno al cuento *Puerto negro*, de Juan Marín y en la cual se afirmaba, en la lectura de Serrano, "que era un cuento que hablaba de la explotación del hombre por el hombre, eminentemente antifascista que cultivaba la tradición de Baldomero Lillo".(48) Serrano dice a propósito de la nota de que se trataría de dos errores y así, argumenta: "No creo que baste construir 'cliches' que hablen de la explotación de los mineros, ni basta arreglarlo todo con el mote antifascista para que todo pase a ser bueno, bello y verdadero." Con ello Serrano se distancia visiblemente del canon de obra que operaba como paradigma literario y cultural en su tiempo. Además, porque "es un error que se está difundiendo demasiado, " El otro error consistiría en pensar, a su juicio, que Lillo es cuentista, ya que sería más bien un narrador.

Finalmente insiste Serrano en afirmar que el "cuento auténtico" no existe sino hasta su época y cita a tres de sus cultivadores: Héctor Barreto, Anuar Atias y Pedro Carrillo."

Una de las primeras acogidas públicas del artículo de Serrano se encuentra en *Atenea* de diciembre de 1938. El texto está firmado por Benjamín Subercaseaux y manifiesta su disparidad de ideas frente al proyecto del autor de la *Antología.* (49) Los reparos del crítico son categóricos: "hay en este libro una expresión juvenil que reviste cierto carácter de gravedad." Luego de ironizar la marca de "verdaderos" en oposición a otros cuentos que no lo serían, cuestiona el procedimiento teórico en uso: "Busca un grupo de escritores jóvenes que cumplen con sus requisitos y los reúne en una *Antología.* Primero crea la teoría y después encuentra los ejemplos listos, como si hubiesen sido hechos para confirmarlas." El "Prólogo" sería "hermoso y misterioso" y pone en evidencia "la confesión de su propia ignorancia." Las críticas apuntan en lo fundamental al estilo de escritura del antologador, especialmente críptico, puesto que ese "Prólogo", "siendo hermoso y de excelente calidad literaria, no basta para dar una luz a las mentes no

iniciadas." Contra la expectativa abierta por el título del texto, considera Subercaseaux que todos los textos antologados serían "cuentos comunes y corrientes" y que Serrano estaría en desconocimiento de la existencia de un género narrativo especial: "el cuento subjetivo" o, como el crítico precisa: "cuentos subjetivo-oníricos". Esta variante textual se caracterizaría por el hecho de que "se ciñe a la lógica caprichosa del ensueño" produciendo sensaciones incoherentes "provocadas por la orgía imaginativa." En este punto, el crítico asocia estos procedimientos con anomalías mentales: "los médicos psiquiatras saben muy bien lo que estoy diciendo." En suma, la operación textual sobre la base de estos recursos reviste a los textos antologados de un carácter "exquisitamente 'moderno'".(50) La relativización del crítico se centra en la negación de la manera "moderna", de esa actitud, ya que "esta literatura, junto con los dibujos infantiles, el arte primitivo y la pintura hecha por alienados", tuvo cierta boga en la Europa de la après-guerre y de allí su carácter demodé: "hace tiempo que murió de consunción". Para el reseñista el motivo es materia de psicoanálisis y no de la literatura, técnicas literarias promovidas por los franceses, subraya. De los autores antologados, Subercaseaux menciona a Anguita, Tejeda y Atias, "inteligencias considerables" que "pierden un tiempo precioso derrochando sus capacidades en trucos que ya no sirven ni para 'epatar' al burgués", de donde no sólo su sentido anacrónico, sino a la vez su improductividad.

Es indudable que la lectura de algunos colaboradores de la *Antología* por parte de los críticos y la presencia de algunos autores, hacen responsable a Huidobro, en algún sentido, de la dirección que allí se expone y se sigue. El crítico apunta al respecto: "No querría culpar a mi buen amigo, el poeta Huidobro, de estos deslices literarios, pero en la *Antología* figuran muchos discípulos suyos." Aún así, Huidobro sería "'moderno', pero pueril" y esa "'mística suicida' que agrupa a estos jóvenes escritores en una sola iniciación y en un solo volumen, no es la suya", porque "Huidobro no está para tonterías" como la así llamada "técnica subjetivo-onírica", según dice.

Subercaseaux estima injustificada la presencia en el volumen de Juan Emar, junto al cual "hay otras personas 'grandes' que también estarían comprometidas, en cierta medida, en esta masacre literaria de tantos jóvenes dignos de mejor suerte." En general, escribe el crítico, se habría seguido un mal camino, y "se ha explotado cierto desequilibrio colectivo (...) que puede tener más base patológica de la que le atribuimos en realidad". Los cuentos son, en su opinión, ejemplares de una locura "que nos mece los cabellos con un ritmo alucinante y enfermizo", todo lo cual resultaría "atrayente", "porque comunica a los *iniciados* una impresión de ser los elegidos de los dioses". El "Prólogo" es, sigue el columnista, "un documento precioso de esta megalomanía", además, si se trata de evaluar la calidad de los textos seleccionados, Subercaseax desestima la inutilidad de la empresa, esto porque "traspasados los límites de la razón, las escalas de valores ya no tienen objeto". El crítico reclama a estas alturas un rechazo sin

atenuantes a este tipo de prácticas, en nombre de una "higiene mental" puesto que el género "cuento verdadero" sería "una marihuana del espíritu mucho más peligrosa que la escena pornográfica o las drogas heroicas, caras y escasas."

La hostilidad frente a la vanguadia es reincidente en el comentario de Subercaseaux y advierte del peligro para los escritores jóvenes que se orientan según esta dirección, especialmente porque ese género "contribuye a reforzar la idea entre la juventud de que para ser moderno es preciso ser absurdo." Como texto ejemplar de esta alienación, Subercaseaux cita un pasaje del cuento "El unicornio", de Juan Emar.(51)

En la sección "Autores, libros, revistas" de *La Nación* de diciembre del mismo año se publica una breve nota dando cuenta de la *Antología* de Serrano.(52) El texto, firmado con el seudónimo Brand(53), ubica al autor en la literatura actual, "la promoción más reciente", pertenencia generacional que le permitirá descalificar las pretensiones del antologador, en cuanto a que el cuento nace con "la nueva generación". El crítico apunta, no sin ironía, al "sentido muy moderno de la posición del hombre de letras" que tendría Serrano y luego le reprocha el no considerar la línea de continuidad en el proceso literario nacional. Como autores de cita necesaria y "constructores del verdadero cuento nacional", menciona el columnista a Federico Gana, Baldomero Lillo, Díaz Garcés, Mariano Latorre y Fernando Santiván. Entiende esta tradición en el marco de la cuentística nacional, "la etapa actual del cuento (...) es simplemente una etapa más en el proceso de la evolución del género". En relación con los autores apuntados, dice Brand que no se pueden excluir si se tiene en cuenta que "representan el mejor esfuerzo y la más auténtica chilenidad". Obsérvese en este punto la orientación de la crítica, que vuelve al asunto sobre la autenticidad y representatividad de una producción literaria en el marco de las exigencias de una literatura nacional. Por último, agrega Brand, sin especificar, "de entre los autores citados por Serrano hay algunos de un subido interés."

Otro documento de primera importancia es la reseña de Alone en *La Nación*, del mismo mes.(54)

El crítico recurre a la tradición de la narrativa en Chile y cita, como Brand, a Baldomero Lillo y Federico Gana como promotores de la renovación en el género. En el panorama latinoamericano, sostiene Alone, pocos países pueden ofrecer una lista de escritores tan sobresalientes como Chile. A este grupo pertenecerían Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Guillermo Labarca, Rafael Maluenda, Fernando Santiván, Mariano Latorre, Ernesto Montenegro, Eduardo Barrios, Joaquín Edwards Bello, Carlos Acuña, Marta Brunet, Salvador Reyes, Luis Enrique Délano, etc. El autor manifiesta su extrañeza, ya que la *Antología* "no dice nada de ellos". En concreto, la "Introducción" de Serrano contiene "vagas teorías declamatorias y afirmaciones trascendentales". Alone tilda a

Serrano de "resentido", dada sus quejas respecto del desinterés de las editoriales frente a la producción literaria de sus coetáneos y por el monopolio que ejercerían en favor de algunos escritores. Serrano dice en el "Prólogo": "La vida hoy en Santiago de Chile está organizada en la más verdadera mentira" y otros centros de sus ataques, además de las casas editoriales, son "los escritores consagrados" y "las alianzas de intelectuales". Los lugares concretos de esta posición en diálogo con sus interlocutores en el momento, los observamos más adelante.

La insatisfacción de las expectativas entre sus contemporáneos se deja ver con evidencia en este distanciamiento frente a las posibilidades que, tanto la Mandrágora, como los poetas de la claridad y la AICH ponían a disposición, por ello puede declarar: "Nuestra generación está desamparada, no tiene donde expresarse." Es claro que Serrano habla de su posición particular, ya que las intenciones de esta producción tenían, como hemos venido mostrando, diferentes modalidades de concretización literaria que, según el censo de la recepción en el momento, parecían satisfacer las expectativas mayoritarias de un público también vasto.

Alone, en su intento de restarle importancia al texto de Serrano, declara en cuanto a su actitud de crítica a ultranza: "Los ataca a todos, derechas e izquierdas, partidarios del comunismo y del fascio, dependientes o independientes". Luego de citar los nombres de los autores antologados, reseña el crítico, de paso, el cuento "Soliloquio infinito" de Pedro Carrillo. La nota es, como era de esperarse, marcadamente irónica. El autor "logra dar la sensación de cosa que no empieza ni concluye". Este rechazo a la incoherencia es ya común en las reseñas que hemos observado (el mismo reproche se hará extensivo a la Mandrágora, como vimos). Carrillo, en opinión de Alone, "especula demasiado sobre el vacío" y concluye denominando dicho cuento "una divagación". Dado el corpus de procedimientos literarios allí actualizados, "el libro entero se diría pensado y escrito por una sola persona" y los autores seguirían "una carrera loca, alucinante", en un "permanente quedarse suspendido en la nada". No habría relación entre títulos y "los que se denominan cuentos", ni entre los textos y "lo que se conoce como chilenidad".(55) Para tranquilidad del público lector, dice el reseñista, "estos esparcimientos juveniles no llevan, generalmente, a tales consecuencias" en el sentido de que la propuesta tendría que negar toda lógica, toda tradición y conduciría al caos. El adjetivo "verdadero" le merece al crítico una atención especial. Aplicada a las ciencias, afirma, no resulta válido.(56) Sin embargo, cuando se trata de "un investigador dudoso, de un poeta raro, algo tocado del cerebro o de un escritor de camarilla, inevitablemente aparecerá unido a su nombre el famoso calificativo: verdadero hombre de ciencia, verdadero poeta, verdadero, escritor". La acusación a la vanguardia, en especial, al Surrealismo, pone cierre a la argumentación de Alone: "Son divagaciones ágiles, por momentos poéticas, siempre desorganizadas, a menudo delirantes y provienen directamente de la escuela supra-realista que aconseja escribir sin plan preconcebido y

dejar correr las palabras y las imágenes, tales como vinieran, para liberar sin obstáculo la personalidad subconsciente". Al final sostiene el crítico que no se trata ni de cuentos, ni de "cuentos chilenos". Hasta aquí las recepciones más representativas dedicadas a la *Antología del verdadero cuento en Chile.*

A modo de corolario, intentamos aquí una síntesis.

El dilema y debate sobre la responsabilidad social del escritor ya se había agudizado y había alcanzado su máxima expresión en la política cultural de frentepopularismo y solicitaba, cuanto no exigía, sistemas literarios en que dichas expectativas cristalizaran. Se ha hablado suficientemente de la "Generación de 1938" como la del realismo social, sin haber explorado el diálogo interno producido entre las diversas y heterogéneas corrientes que se situaban en relación con las premisas y los paradigmas culturales de la producción de 38. El diálogo no se establece tan sólo entre literatura social y literatura no comprometida, sino y especialmente, entre dicha expectativa de compromiso y las distintas modalidades en que los sistemas literarios que concurren en la época intentaban asumir dichas exigencias. Nos interesan en este punto las formas de respuesta de dichos sistemas literarios a las exigencias culturales y literarias, englobadas en exigencias históricas en definitiva. Es de importancia tratar las estrategias de los sistemas literarios en diálogo a través de las cuales se instalaban en el contexto de época, y no tanto las evidentes posiciones antagónicas entre ellos.

En el plano de las instituciones literarias, que ejercen a partir de sus instancias intermediarias, el propósito de todas las antologías y órganos de difusión (ya desde 1935), a saber, *El verdadero cuento en Chile,* El Angurrientismo, *Tres poetas chilenos, Ocho nuevos poetas chilenos, Nuevos cuentistas chilenos, La Mandrágora,* es institucionalizar una forma literaria y marcar una selección del material existente e instalarse como canon de obra y con ello satisfacer las expectativas del público. Estas antologías son así marcas que semiológicamente, en el ámbito del mercado de objetos de arte, designan el recorte de normas que deslindan las expectativas del público, las promueven y las orientan.

Esta operación de "oficializar" un paradigma literario específico tuvo en 1938 un momento de primera magnitud: el contexto exigía un ordenamiento de programas para una sociedad en proceso de cambio y que exploraba, a través de la toma de medidas concretas (Frente Popular) la posibilidad real del arte de participar de hecho como agente de transformaciones sociales.

Si se hace un censo del repertorio de exigencias literarias y culturales para la época, podemos mencionar, entre otras: a) afirmación de una literatura de arraigo nacional, que no debía ser confundida con una visión pequeño-burguesa de "lo nacional" que finalmente, vía la asepsia, impulsaba una relación idílica, bucólica y "neutra" con "lo chileno"; b) superación del Criollismo, externo y

acrítico; c) puesta en tela de juicio de las experiencias vanguardistas, ya apostrofadas como demodé, herméticas, absurdas y europeizantes (57); d) deseo de "humanización" del arte y una resuelta recuperación de la contingencia.

Si se observan los grupos que hemos presentado y sus respectivas proclamas y programas, no cabe duda de que el diálogo adopta la forma de la polémica y determinará en última instancia el lugar específico que le cabe a cada uno en ese contexto y arroja luz en torno a la perdurabilidad y validez que ellos tendrán en lo sucesivo.(58)

Ya desde los números cuatro y cinco de *La Mandrágora* no existen colaboraciones de autores extranjeros y se incluyen escritores nacionales de la última promoción y que hasta ese entonces no habían ofrecido una producción significativa: Domingo Robledo, Gustavo Osorio, Armando Gaete, Mariano Medina.(59) Esto por un lado; por otro, desde el número cinco no se incluye ningún texto teórico, tarea que había sido definitoria en los cuatro primeros números de la revista. En síntesis, se produce un doble movimiento hacia adentro del grupo, que lo conduce a un solipsismo: se produce un distanciamiento del modelo cultural de referencias y luego incluso respecto del propio sistema de ideas que se pretendía seguir. Este desplazamiento explica el último ejemplar de la revista, donde se hacen explícitas las disidencias, tanto frente al contenido del Surrealismo francés como frente al propio grupo.(60)

En lo que dice relación con los antecedentes culturales mencionados, la revista incluye artículos de colaboradores que habían publicado en *Pro* y seguían la línea cuyo núcleo visible era Huidobro. También tiene que criticar a Teitelboim (61) ya distanciado del grupo por su participación de la AICH y en *Aurora de Chile.* Huidobro sigue jugando un papel fundamental, pero en la línea aún de la vanguardia ortodoxa, a pesar de sus incursiones en la política, ya que se le atribuyen, no sin razón, sus influencias decisivas en el Surrealismo chileno y en el proyecto de Serrano del verdadero cuento nacional.(62)

Hay todavía otro elemento que habla en favor de la hipótesis que queremos defender en el sentido de la inadecuación del Surrealismo chileno en su contexto. El Surrealismo en Chile intenta reeditar, en la forma del reflejo incondicional, el proyecto del Surrealismo francés de su primera etapa, es decir, antes del quiebre producido al interior del grupo, especialmente dadas las disidencias entre Breton y Aragon y luego Eluard. Mandrágora incluye textos de Eluard como de Aragon y por supuesto de Breton, esto es, concilia posiciones que ya se habían mostrado como irreconciliables y anula (diluye) las discrepancias irrevocables que habían tenido lugar ya desde 1933 (expulsión de Breton del Partido Comunista francés). Esto significa que la Mandrágora quiere volver al estado primero del Surrealismo, a su pre-historia.(63) Esto a diferencia de *Aurora de Chile* en la línea de la disidencia frente al Surrealismo ortodoxo y en consecuencia remite a él en su etapa

de post-crisis. La selección de la Mandrágora es la de la pre-crisis y no hay conciencia ni perspectiva histórica respecto de la evolución que había experimentado la vanguardia europea, desconoce el proceso del Surrealismo y por ello se define como ortodoxo a ultranza.(64) La Mandrágora debe extremar su posición vanguardista como garantía de sobrevivencia y marca semiológica de singularidad. La eclosión en el grupo resulta con estos antecedentes inevitable.

De este modo, la insurrección de la Mandrágora perdió su efectividad ya que se colocaba en el punto extremo (ya inevitable e intercambiable) de una provocación "en serie", de la cual los autores nacionales estaban en antecedentes, y que se volvía autotélica y ya previsible, y así incorporable al "sistema de normas".

A pesar de cierto carácter de cuerpo del proyecto, es exactamente su inconsistencia ideológica la que le asegurará su aniquilamiento (65): no se acercó a los planteamientos ni de izquierda ni de derecha y tuvo que vivir en conflicto con su época.(66) El principio de la libertad general era de todos modos refutable y de dudosa concreción y no resistía la urgencia de soluciones que definen el contexto de época.

Con todo, la Mandrágora habría podido encontrar un buen paralelo en Serrano, pero su posición de negación extrema no lo hizo posible, dado el sello de exclusividad que el movimiento pretendía tener y por la negación del contexto cultural local.(67) El Verdadero cuento en Chile es la manifestación narrativa del Surrealismo. Así fue entendido en su momento y es la respuesta beligerante frente a la narrativa de compromiso social de 1938 y a la tradición criollista y luego nacionalista. El proyecto de Serrano quería responder a las exigencias de arraigo, pero incurría en contradicción ya que ese nacionalismo literario elevado a la categoría de "nacionalismo esotérico" y de secta (con dosis de fanatismo) (68), condujo a su propia aporía y estaba lejos de satisfacer las expectativas de un amplio público que no se reconocía en la práctica de cuentos de factura de todos modos vanguardista y europea. De esta manera, el Verdadero cuento en Chile se hace cargo de un sentido de las expectativas de época en lo que dice relación con el nacionalismo y asume esa exigencia, pero sus concretizaciones literarias no se dejaban cotejar con ese programa.

Por otro lado, el Angurrientismo solidarizaba con los planteamientos de la AICH y no disiente de los poetas de la claridad.(69) Por el contrario, el Verdadero cuento y la Mandrágora se sitúan como antagónicos y Serrano, como quedó sugerido, tiene que asumir, aunque parcialmente, la exigencia de arraigo.

En síntesis, la coyuntura política favoreció el proyecto de la AICH, de los poetas de la claridad, en parte del Angurrientismo y no dio cabida al Verdadero cuento ni a la Mandrágora, expresiones de una vanguardia que no lograba realizar

el proyecto último y en este contexto especialmente urgente de transformar el estado de cosas imperante y hacer de esa insurrección artística una insurrección productiva más allá de la literatura.

NOTAS

1 Alguna bibliografía sobre el Surrealismo en Chile es la que sigue: Ortiz, Hilda, "Contribución al estudio del surrealismo en Chile", en: *Mapocho*, Stgo., V, 1, 1966, pp. 30-49; Lihn, Enrique, "El surrealismo en Chile", en: *Nueva Atenea*, Concepción (Chile), 423, 1970, pp. 91-98; Baciu, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, pp. 86-98; Goic, Cedomil "El surrealismo y la literatura iberoamericana", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., 8, 1977, pp. 5-34; apartado de literatura especialmente dedicado al tema en: *Atenea*, Concepción (Chile), N° 452, 1985; Müller-Berg, Klaus, "De Agú y anarquía a la Mandrágora", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., N° 31, 1988, pp.33-60. Recientemente véase Vergara, Sergio y Meyer-Minnemann, Klaus, "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", en: *Acta Literaria*, Concepción (Chile), N° 15, pp. 51-69, reproducido también en *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext,* Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 301-320. En lo sustancial, seguimos aquí nuestra propuesta y por ello, nos reservamos el derecho de ofrecer un estudio de toda la documentación, la que se completa en nuestro artículo.

2 El estudio del grupo surrealista local ha dado lugar a una serie de mistificaciones que no resisten, como observaremos, la prueba de los documentos de época. Hay pocos análisis vigorosamente críticos que puedan dar una visión más realista del verdadero lugar que le cupo al grupo en su contexto (una aguda excepción es la nota de Enrique Lihn).

3 Véase cap. VI.

4 Cfr. Nadeau, Marcel, *Histoire du Surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964. No es un azar el hecho de que los autores citados o traducidos en *Revista nueva* y en *Aurora de Chile*, sean precisamente los disidentes Eluard y Aragon, Cfr. Cap. VI.

5 Por otro lado, el afecto antinerudiano de los mandragoristas se puede seguir sin problemas con la lectura de las revistas. Este rechazo a Neruda tiene un eco clave en Breton, quien no ocultaba una cierta antipatía frente al poeta chileno. Consultado, en 1950, por José M. Valverde acerca de la contribución de la lengua española a la vida intelectual y sobre el presumible carácter surrealista de *Residencia en la tierra*, Breton sólo destaca en sus preferencias a Octavio Paz y al poeta argentino Antonio Porchia; de Neruda, dice: "Je ne connais pas *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda mais, de toute manières, je ne pourrais en juger, sous le rapport des affinités

avec le surréalisme, que d'une manière rétrospective: l'agitation que son auteur a rècemment entretenue, en ameutant les aboyeurs professionnels autour de persécutions à son endroit, démesurément grossies pour les besoins de certaine propagande, suffit a le disqualifer totalement, au point de vue surréaliste". Cfr. *Entretiens* (1913-1952), Paris, Le point au jour, 1952, pp. 284-285.

6 La misma presión de los autores políticamente comprometidos en el marco del Frente Popular y del comunismo europeo hacia las posiciones artepuristas (incluida la vanguardia así concebida) vivirá en Chile especialmente el Surrealismo.

7 Algunos autores ya habían sido acogidos por los escritores de la AICH y por los simpatizantes de la literatura de índole comprometida, entre ellos, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Angel Cruchaga Santa María, Gabriela Mistral; en alguna medida Vicente Huidobro, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, etc.

8 No coincidimos en esto con Müller-Bergh, cuando dice que la Mandrágora estaría "más abierta a las múltiples corrientes estéticas de América y Europa". Por el contrario, ya que debe negar todo antecedente reconocible y atestiguable, le son hostiles las corrientes europeas canonizadas y de todas maneras las americanas. Su centro de referencias es París y los autores nacionales citados se conectan más por razones estratégicas que de verdadera convicción. (El acercamiento a *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha y las relaciones con Carlos de Rokha parecen obedecer a una pura cuestión pragmática de utilizar esta revista de amplia resonancia popular como mecanismo de compensación de sus postulados que estaban lejos de comunicar). Mandrágora no hace mención alguna a manifestaciones surrealistas latinoamericanas que le antecedieron, como las promovidas por César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Avril, Aldo Pellegrini (fundador del grupo surrealista en 1926 y que se reúne en torno a la revista *Que*, de 1928).

9 En 1944, Pablo de Rokha renegará de los surrealistas a través de su libro *Canto al ejército rojo*, donde se afianza su "engagement" y su crítica a las posiciones artepuristas.

10 Cfr. *La Mandrágora*, Stgo., N° 3, 1940, p. 1. Subrayamos nosotros.

11 *Ibid*, p. 2.

12 El título original de la entrevista reza "La poesía contemporánea empieza en mí", en: *La Nación*, Stgo., 28 de mayo de 1939. El texto es reproducido en de Costa, René, (ed.) *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, pp. 83-87.

Es interesante agregar que también Breton ignoró la obra de la Generación del 27 en España, excepción hecha de autores españoles como Buñuel, Miró, Domínguez, que en realidad circulaban en torno a él en Francia.

13 Cauteloso es el censo de autores en los que el grupo ve ciertos impulsos estimuladores: "Dejando de lado la ilusoria gritería de algunos americanistas de segundo orden, durante los siglos anteriores, merecen sólo destacarse los nombres de Edgard Poe y bajo ciertas reservas y en otro sentido, los de Rubén Darío y Walt Whitmann". Excluye Gómez Correa, autor de la nota, el caso de Isidore Ducasse, "cuyo nacimiento fortuito en tierras americanas no modifica en manera alguna la índole de estas apreciaciones". Cfr. *M*, N°3, p. 1.

14 Sobre el imperativo categórico de "lo nuevo" como marca singularizadora de la vanguardia, véase Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, especialmente el capítulo "Das Neue", pp. 81-86.

15 En *Les vases communiquants* de 1932, Breton esboza una teoría materialista de la conciliación de las dicotomías basado en general en los postulados del psicoanálisis freudiano.

16 El estilo discursivo de La Mandrágora reproduce la violencia verbal que habíamos encontrado en las primeras revistas dirigidas por Huidobro, cfr. Cap. III.

17 La apoteosis de esta experiencia sadomasoquista del placer ("masacra tu cuerpo") será el suicidio. Cfr. *M*, N° 3, p. 4. Gómez Correa celebra con regocijo el hecho de que Carlos de Rokha se haya lanzado una vez de un segundo piso "en actitud poética". La noticia se encuentra en: Baciu, Stefan, *Surrealismo latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso 1979, p.26.

18 Otro de los textos fundamentales en esta línea erótica es el texto "Le con d'Irène", editado en 1928 y firmado por Albert de Ruotisie. Algunos críticos afirman con certeza que el autor que se oculta tras el seudónimo es Louis Aragon, Vid. Siepe, Hans, *Der Leser des Surrealismus*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977. En especial, léase el capítulo "Die Emotion des Lesers und die surrealistische Erotik", pp. 161-174.

19 *Vid. L'Immaculée conception*, en: *OEuvres complètes*, Ed. etablie par Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris, Gallimard, 1988, pp. 841-884.

20 Esto contra el decir de algunos primeros dadaístas, entre ellos Tzara, quienes proclamaban que "l'art est une chose privée. L'artiste le fait pour

lui, une oeuvre compréhensible est produite de journalistes". Cfr. *Manifeste Dada*, Zurich, 1920.

21 Corresponde a un vocativo del discurso de Breton en "Angelus de l'amour", cfr. Siepe, Hans, *op. cit.* p. 113.

22 Véase Louis Aragon, "La Souris rouge" (L'Actualité poétique) en: *Commune*, 2, 1933, pp. 81-94.

23 Esta apelación a la autoeliminación reproduce la encuesta organizada por los surrealistas en Francia con el título ¿Es el suicidio una solución?, realizada en 1925.

24 *M*, N° 3, junio de 1940, p.6.

25 Este número es idéntico a *Vital* N° 1, y está dedicado por completo al "affaire Neruda-Tagore" como la revista de Huidobro. La influencia de Huidobro no sólo se hace así explícita, sino también a través de un elocuente texto que lleva su firma: "La Alianza de Intelectuales es el ejército de salvación de los cretinos y las cretinas que quieren salvarse salvando la mierda". Cfr. *M*, N° 4, julio de 1940, p. 5.

26 *M*, N° 4, *ibid.*, p.7. El énfasis es nuestro.

27 *M*, N° 7, Gómez Correa, "Testimonios de un poeta negro" (texto íntegro de la última revista), p. 11.

28 Lago, Tomás, *8 nuevos poetas chilenos. Antología*, Stgo., Edic. de la Universidad de Chile, 1939. Vid. tb. Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, pp. 92 y ss.

29 Lago, Tomás, *Tres poetas chilenos*, Stgo., Cruz del Sur, 1942.

30 Figuras antecedentes de estos poetas fueron, entre otros, Luis Emilio Recabarren y el poeta José Domingo Gómez Rojas, una suerte de "poeta maldito" en su época.

31 Vid. Parra, Nicanor, "Poetas de la claridad", en: *Atenea*, Concepción (Chile), N° 380-381, abril-septiembre de 1958, pp.45-48. Sin embargo, no es casual que Parra mencione a Gonzalo Rojas como el representante del grupo que coincide con su propia línea aún hasta hoy. La participación de Rojas en La Mandrágora es más o menos oscilante y su obra posterior superará este primer momento de su poesía, momento en el cual se contaba entre los admiradores de Huidobro. Un texto laudatorio dedicado a este último es el publicado por Gonzalo Rojas en la revista *Crisol*, en abril de

1936 en el apartado "Poetas del mundo" y titulado "(Rincón alegórico) Vicente Huidobro". El texto diseñado según las prescripciones de la escritura onírica surrealista, "escrito bajo un ímpetu misterioso e inconsciente", describe al poeta y expone su poética y finaliza: "Réstame decir que es Vicente García Huidobro un talento singular, poético, único. Una luz deslumbradora a quien hay que saber mirar para entenderle y admirarle" y luego añade Rojas una atinada síntesis que define la obra de Huidobro: "Lágrimas, sin tristeza. Carcajada, sin locura". Cfr. *Crisol*, Iquique, N° 13, abril de 1936, pp. 17-19.

32 Conocido es el recurso parriano de la construcción-desconstrucción de los procedimientos de la escritura automática. Vid. "El túnel", "La trampa", por ejemplo.

33 Algunos ejemplos de esta actitud se pueden observar en los poemas de Parra publicados en *Revista nueva, Atenea* y en *Aurora de Chile*. Cfr. Cap.IV.

34 Citado en Morales, Leonidas, *La poesía de Nicanor Parra*, p. 24. Tanto La Mandrágora como Huidobro se refieren en los mismos términos respecto de Lorca, por ejemplo, quien no sería más que un "poeta mediocre", o un "tonadillero". Nótese la distribución de epítetos de estos juicios: si el "maestro" no es más que un "tonadillero", sus discípulos (los poetas de la claridad) no son más que "guitarreros".

35 *Atenea*, Concepción (Chile), N° 164, febrero de 1939.

36 Del apóstrofe "poesía nueva" pasa el crítico a hablar de un "canto nuevo" con lo cual restringe el sentido que había tenido la "poesía nueva" en tanto que "vanguardista" y subraya el acto de "cantar" asociable a lo popular, de fácil acceso y en definitiva dirigido a un público más extenso.

37 *Atenea*, Concepción, (Chile), N°168, junio de 1939.

38 Obsérvese el léxico crítico en uso que adopta el mismo corpus verbal de los objetos de recepción.

39 *Art. cit.*

40 *Atenea*, Concepción (Chile), N° 178, 1939.

41 *Atenea*, Concepción (Chile), N° 180, 1940.

42 *Anales de la Universidad de Chile*, Stgo., 1° y 2° trimestre. 1940, pp. 107-110.

43 *Anales de la Universidad de Chile*, Stgo., 3° y 4° trimestre, 1940, pp. 230-234.

44 Serrano, Miguel, *Antología del verdadero cuento en Chile*, Stgo., Imprenta Gutenberg, 1938. Los autores y cuentos antologados son los que siguen: Carrillo, Pedro, "El soliloquio infinito", "El árbol de la sombra sin miedo"; Arenas Braulio, "Gehenna"; Jiménez, Adrián, "para siempre", "Motivo de conversación"; Tejeda. Juan, "Miedo ante el paisaje"; Anguita, Eduardo, "Las hormigas devoran a un hombre llamado David"; Cid, Teófilo, "Los despojos"; Emar, Juan, "El unicornio", "Pibesa"; Droguett, Carlos, "El señor Videla y sus paraguas"; Atías, Anuar, "La escala"; Serrano, Miguel, "Hasta que llegue a la luz"; Barreto, Héctor, "Rito a Narciso", "La ciudad enferma", "El pasajero del sueño".

45 Vid. *La Nación*, 13 de febrero de 1938.

46 A propósito de la aparición de este artículo y de la *Antología* se produce una agitada polémica entre Serrano y Salvador Reyes, Carlos Droguett, Emilio Walther, etc. Para seguir los pormenores del diálogo véase: Muñoz, Luis, "El verdadero cuento en Chile: hacia la determinación de una Generación", en: *Acta Literaria,* Concepción (Chile), N° 8, 1983, pp.53-65.

47 Emar, Juan, *Diez*. Prólogo de Pablo Neruda, Stgo. Ed. Universitaria, 1971 (primera edición de 1937).

48 Esta es otra nota que hace evidente el tipo de discurso que circulaba en aquel entonces y que habla de los tópicos que interesaban a los intelectuales en la época.

49 Cfr. *Atenea*, Concepción (Chile), N° 162, diciembre de 1938, pp. 516-521.

50 Repárese otra vez en la asociación entre lo "moderno" (entendido en relación con la vanguardia y no con el "canto nuevo", como veremos) y lo "insano" o "enfermizo".

51 Vid. *Antología del verdadero cuento en Chile*, p. 136.

52 *La Nación*, 4 de diciembre de 1938.

53 Este es otro de los seudónimos bajo los cuales Hernán Díaz Arrieta firmaba sus textos.

54 *La Nación,* 18 de diciembre de 1938. Vid. nota anterior.

55 Este es un esfuerzo de Alone de remitirse a las expectativas de época que debía incluir en su discurso a pesar de una ya conocida incomodidad frente a todo lo que no fuese "cosmopolita" y "universal".

56 La argumentación de Alone se sujeta de las siguientes premisas: "De un sabio mundial, de un Einstein, por ejemplo, no se dirá que es un 'verdadero sabio'; sería faltarle el respeto a la memoria de Anatole France llamarlo 'verdadero escritor' y sólo un ignorante se atrevería a calificar a Rodin de 'verdadero artista'".

57 La dicotomía que sintetiza el diálogo es humanismo social versus esteticismo. En este mismo marco se produce una de las tantas polémicas de la época entre Alberto Baeza Flores y Roque Esteban Scarpa.

En un artículo titulado "Aviso de poesía y otros desengaños", Scarpa critica la poesía chilena ya que "no encanta ni lleva a los ojos en vuelos extraños. Es casi coro de altas voces, cuyos templos o sonidos solicitamos apartar en cada renovada lectura, para dejar libre transcurso al verdadero pensamiento y expresión del poeta". Esta labor, a su juicio, "cansa, hastía, separa, agota". Para Scarpa, no se trata de "hacer poesía", sino de "hacerse un alma". A este artículo responde Baeza Flores desde su posición más comprometida. Acusa a Scarpa de dar "la espalda a la realidad visible que hoy vive la tierra" y así no se cumpliría "ni como hombre ni como artista". Baeza termina diciendo que "nada de lo que hoy ocurre invita a la desatención o al descanso". La polémica se puede seguir en detalle en los siguientes números: Scarpa, Roque Esteban "Aviso de poesía y otros desengaños", en: *Tierra*, Stgo., N° 3, septiembre de 1937; Baeza Flores, Alberto, "Afirmación de poesía", en: *Tierra*, Stgo, N° 4, octubre-noviembre de 1937; Scarpa, Roque Esteban, "Afirmando lo humano", en: *Tierra*, Stgo., N° 4 octubre-noviembre de 1937.

58 Una revista interesante que puede ilustrar el desarrollo literario posterior es *Caballo de fuego,* revista semestral de poesía chilena, cuyo primer número aparece en agosto de 1945. La revista se publica en nueve números hasta junio de 1956. Su director fue Antonio de Undurraga (por lo menos a partir del número 3, editado en Buenos Aires en 1948). Sus colaboradores, de heterogénea posición poética, fueron: Antonio Bórquez Solar, Max Jara, Zoilo Escobar, Pedro Plonka, Guillermo Quiñónez, Luis Merino Reyes, Andrés Sabella, Lautaro Robles, Antonio de Undurraga, Ricardo Marín, Víctor Castro, Nicanor Parra, Oscar Castro, Mahfud Massis, Roque Esteban Scarpa, Eduardo Anguita, Gustavo Osorio, Humberto Díaz Casanueva, David Rosenmann, Julio Tagle, Juvencio Valle, Luis Berninsone, Enrique Gómez Correa, Heriberto Rocuant, Rosamel del Valle y Carlos Préndez Saldías, entre otros. Este trabajo de conjunto entre poetas de postura irreconciliables durante los años treinta se puede explicar por el desencanto frente a la evolución de la política del Frente Popular, lo que habría relajado las posiciones políticas de los autores.

59 El número 4 incluye el texto "El tonto a la deriva", de Domingo Robledo; en el número 5 se publica el poema "Evasión y retorno", de Gustavo Osorio; "Poema", de Armando Gaete; "Del símbolo de la Belleza", de Mariano Medina.

60 Véase nuestro artículo "La revista *Mandrágora*. Vanguardismo y contexto chileno en 1938", *op. cit.*

Las últimas declaraciones de Gómez Correa se parecen bastante a las de Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Michel Leiris y Jacques Rigaut en *Un cadavre*, escrito contra Breton.

61 La revista hace uso del descubrimiento del plagio de Neruda a Tagore hecho por Teitelboim, pero dada sus simpatías con los proyectos de la Alianza de Intelectuales, resulta de plano desacreditado por el grupo. El tono de la cita es, como era de suponer, resueltamente ofensivo: "A título de curiosidad publicamos la opinión del pelagatos Volodia Teitelboim sobre el pelagatos Pablo Neruda. Como nuestros lectores apreciarán, esta pelea Volodia-Pablo es una pelea de pelagatos".

62 Huidobro había manifestado en diversas ocasiones su solidaridad y símpatia con la Mandrágora y también con Serrano, con el cual tenía lazos familiares. Cuando Serrano publica su libro de narraciones *La época más oscura*, Huidobro los proclamó como "los cuentos más notables de toda la literatura moderna", según testimonio de Eduardo Anguita. Cfr. "Miguel Serrano en la Generación del 38", en: *La belleza de pensar* (125 crónicas) Stgo., Ed.Universitaria, 1987, especialmente pp. 80, 81 y 82.

63 Por la misma razón, será considerado por sus contemporáneos como demodé y europeizante.

64 Sin embargo, en el texto final de Gómez Correa, tampoco escapa el Surrealismo francés al censo crítico del poeta.

65 No sabemos de qué premisas concluye Stefan Baciu el "fondo araucano" del Surrealismo chileno, que formaría la simbiosis con el "europeo." Esta declaración no se sostiene de ninguna manera; baste la sola lectura de los documentos proporcionados por los ejemplares de la revista. La "coherencia ideológica" de que habla Baciu no tiene asidero en los textos que estudiamos, de allí el conflicto de la Mandrágora con la circunstancia histórica de 1938. El mismo crítico lo dice: "Los surrealistas han trabajado 'para el mañana' y han respirado el aire de 'pasado mañana'". Cfr. Baciu, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p. 98. Octavio Paz cae en el mismo error de evaluación con respecto al Surrealismo

chileno cuando le atribuye una función "colectiva" y una eficacia en la "vida pública".Aquí hemos demostrado lo contrario. Por lo demás, el propio Gómez Correa se encarga de refutar el elogio de Paz en el mismo libro de Baciu, que Paz prologa: "Nuestros mejores aliados han sido los jóvenes que 'ocultamente' conocen nuestros textos".

En cuanto a un balance de la Mandrágora, dice Gómez Correa: "queda el 'Libro Secreto' y 'la leyenda de la Mandrágora'". Cfr. Baciu, Stefan, *Surrealismo latinoamericano*, pp. 30 y ss.

66 El mismo reproche hará César Vallejo a la vanguardia y especialmente al Surrealismo, su incapacidad de "afrontar los problemas vivientes de la realidad" y su descuido "del problema político y económico de nuestra época". Cfr. *El arte y la revolución*, p. 13.

67 Serrano incluye en su *Antología* el cuento "Gehenna" de Braulio Arenas con la siguiente nota a pie de página: "El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos del cuento (¿un diario?). Sin embargo, lo publico por el hecho de que Arenas pertenece a nuestra generación y 'Gehenna' es lo menos literario de su producción". El ser "menos literario" significa en el programa de Serrano, la "humanización" que esperaba en el arte, según hemos leído. El antologador incluye a la vez el cuento "Los despojos", de Teófilo Cid. Sin embargo, *Mandrágora*, en su primer número, recepciona la *Antología* de la siguiente manera: "Debemos señalar en esta antología que es un verdadero compendio de la estupidez humana, llevada hasta sus exageraciones de cursilería y rebuscamiento de ideas podridas desde un siglo o dos -los trabajos de Braulio Arenas ("Gehenna") y de Teófilo Cid ("Los despojos"). El resto pertenece al más asqueroso género literario que no se salva siquiera por la ingenuidad o la ignorancia o la presunción de sus autores". El texto lo firman las iniciales B. A. (Braulio Arenas).

68 Serrano había sostenido con entusiasmo delirante que "sólo Chile existe" y "detrás de nuestra cordillera, más allá, no hay nada porque nuestro país es todo el mundo". Paráfrasis de Anguita en *op. cit.*, p. 82.

69 En el diario *La Nación*, del 30 de julio de 1939 Juan Godoy publica una reseña del libro *Arquitectura de la sombra*, de Víctor Franzani, "un nuevo libro del Angurrientismo", según la presentación de Godoy, Junto a éste se citan "Un hombre apunta a su imagen", poemas de Claudio Indo (publicados en Estados Unidos); y *Recabarren*, de Fernando Alegría. Para Godoy, Franzani "forma parte de la línea poética más pura de expresión vernácula que ha dado Chile". Sus poemas serían "materiales" y de "raíz de savias terrenas", de allí que su lirismo sea "objetivo" y "de cosas

penetradas". Como la poesía "barroca" de Pezoa Véliz, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Claudio Indo; los textos de Franzani son de "gran raíz chilena". Esta reseña hace evidente las familiaridades del proyecto del Angurrientismo con la literatura de tendencia social y su desinterés para con la poesía de vanguardia que no llegaba a plasmar lo "vernáculo" como lo pedían con insistencia Juan Godoy y los integrantes del grupo. Con todo, Nicomedes Guzmán va a reprochar a Godoy el hecho de que "no realiza su intención", "mas, cumple ya con una función fundamental de escritor nuestro, cuando nos muestra un guiñapo del hombre chileno". Cfr. *Nuevos cuentistas chilenos. Antología.* Stgo., Ed. Cultura, 1941, pp.14 y ss. Guzmán no hace mención alguna de Serrano ni de su *Antología* ni tampoco incluye en su recuento de los "verdaderos cuentistas nuevos" a los antologados por este último, ya que para Guzmán "verdaderos cuentistas" son los que plasman "una visión general de Chile" y que tienen "un profundo sentido nacional".

VIII. ENTREVISTAS, ENCUESTAS Y OTROS DOCUMENTOS PERIODISTICOS

Las variadas formas en que se instituye la literatura en una época no sólo se reducen a los textos literarios propiamente tales, sino que a otra clase de textos que crítica y teóricamente acompañan el proceso literario y dan testimonio reflexivo de él.(1) La reconstrucción del momento cultural que presentamos ofrece dificultades de orden técnico en tanto recopilación y ordenamiento de los materiales periodísticos cuya disponibilidad está por producirse. Con todo, estos documentos periodísticos son un índice no ya sólo de la recepción de la literatura de la época por parte de los propios autores como lectores y de los críticos, sino que a la vez ofrecen una fuente que permite reconstruir el horizonte cultural de época en tanto ellos son depositarios críticos del quehacer cultural de entonces. Estos documentos forman parte de las instancias intermediarias entre autores y lectores y operan "acreditadamente" en el sentido de "oficialmente" como indicadores de selección, ordenación y finalmente estandarización de las formas literarias. Los materiales que en lo que sigue comentamos forman un corpus que corresponde a lo que Genette denomina "epitexto" en su variedad de "epitexto público". El epitexto público no está anexo a un libro o a un volumen "literario" y circula "al aire libre" en el espacio psíquico y social virtualmente ilimitado (2). Entre los epitextos más frecuentes se cuentan las entrevistas, la correspondencia en diarios y revistas, las emisiones radiales, televisivas, etc., espacios de la discusión literaria "fuera del libro".

De estos documentos se infiere el orden de las expectativas de época y su posible satisfacción, a la vez que se puede reconstruir la orientación según la cual dichas expectativas se ordenaban. Estos documentos hablan de la operación de restricción del material literario, de autores y pretende oficializar las expectativas del público por los criterios de selección y valorización que los artículos portan.

Leeremos el corpus seleccionado (3) a la luz de nuestros intereses y subrayamos los textos allí donde se ofrecen elementos para la revisión crítica del estado de la vanguardia ya al final de la década.

Existen por lo menos dos proyectos en el diario *La Nación*, de Santiago(4): una serie de entrevistas, la encuesta ¿Quién es quién en la literatura chilena? y "Tres preguntas a los intelectuales".(5)

La serie "Entrevistas de *La Nación*" se inicia el 16 de abril de 1939 y toma parte de ella el poeta Angel Cruchaga Santa María(6). A la pregunta sobre si resulta favorable para la literatura chilena el avance ideológico del siglo, responde Cruchaga afirmativamente y da prueba de ello la efervescencia, dice, de "la cuestión ideológica" que lleva a una "comprensión de lo individual". Agrega que

el poder de las "castas" pasa a segundo plano en un país "que se ha caracterizado por su afán aristocrático en todo orden de cosas". Sobre la influencia de los "cambios de ideología política" en la literatura nacional, sigue Cruchaga, no cabe duda de que el nuevo régimen que se presenta en Chile "en esta hora de la fuerza" repercutiría paulatinamente en el proceso literario del país.

En cuanto a los cuentistas de su preferencia y ahora en el plano estrictamente literario, el poeta nombra a Baldomero Lillo, Federico Gana y de entre los nuevos a Tomás Lago y Diego Muñoz, "Se advierte -añade- el anhelo de traducir a Chile, sus campos, sus costumbres, el áspero relieve de su pueblo". Sobre este punto que reafirma el interés por lo local, Cruchaga cita como ejemplo a Rubén Azócar, situado en la tradición que conforman Mariano Latorre, Manuel Rojas, los que "han ido a palpar lo chileno, lo nuestro"(7).

Entre los poetas de su tiempo, destaca en primer lugar a Neruda y luego a Rosamel del Valle, Díaz Casanueva y Juvencio Valle. Obsérvese aquí el interés de poner en continuidad y sin violencia autores que representan el antiguo Criollismo, la "nueva literatura" y los representantes de la vanguardia. Enseguida insiste en su laudatio para con Neruda, "uno de los más hondos temperamentos de la poesía de hoy". Recuerda el autor el "Prólogo" a la edición francesa de *España en el corazón* escrito por Luis Aragon que lo define "como a uno de los más grandes poetas actuales del mundo. Esto debe enorgullecernos".

Otra pregunta de la entrevista se refiere a la participación de los escritos en política y en las ciencias, a la cual Cruchaga responde asintiendo, en su opinión, el extendido juicio de que el artista es un fracasado en política no pasaría de ser un simple prejuicio.

En mayo del mismo año se publica la entrevista a Pablo de Rokha.(8) Esta vez se encabeza la entrevista con el título -cita del entrevistado- "el poema chileno es el más alto del continente". De Rokha define la poesía como "la expresión verbal definitiva del instante que tiende a desbordar las categorías de espacio-tiempo y en la que la máxima potencialidad del individuo afronta la máxima potencialidad del universo y le impone su ley imaginaria". Esta definición no difiere en lo sustancial con la poética que ya leíamos en la *Antología* de 1935. Interrogado acerca de la influencia de la crítica en el desarrollo de la literatura nacional, de Rokha es drástrico al responder: "Silva Castro, Alone, Pedro Nolasco Cruz han ejercido una gran influencia no ya regresiva, sino cavernaria en la clase media de las letras chilenas". Enseguida, el autor los apostrofa con epítetos que ya son conocidos por el público de la época. De los críticos que en su opinión tendrían valor cita a Astorquiza, Domingo Melfi, Juan De Luigi, Victoriano Lillo, Luis David Cruz Ocampo.

La siguiente pregunta apunta a la tendencia criollista en la nueva narrativa, frente a la cual, de Rokha dice: "El criollismo como teoría naufraga en el

absurdo, es idiota", sin embargo,entendido en su esencia, en tanto que el material, la historia, el medio social, etc. , condicionan el estilo, le parece justo. Con todo, "la última instancia, es decir, el destino del arte, como objeto humano, es lo universal y genérico". Su punto de vista es rotundo en cuanto a la cuestión de la responsabilidad social y política del intelectual, ya que en su perspectiva no cabe duda del rol social del escritor y aquel que así no lo entiende "es porque está enfermo o porque no es un escritor, sino un badulaque fabricante de palabras". En su reflexión, el escritor apolítico es un político reaccionario" y que "hace política de neutro y de enemigo de la clase obrera". En el plano de sus preferencias literarias, los narradores que lee son Mariano Latorre, Joaquín Edwards Bello, Augusto D'Halmar, Salvador Reyes, Juan Marín, Manuel Rojas, Alberto Romero, Carlos Sepúlveda, Braulio Arenas. Es interesante aquí el cotejo de autores, tanto en la línea de la literatura social como en la imaginista y la curiosa cita de Arenas.(9)

Entre los poetas que prefiere encabeza la lista Vicente Huidobro y le siguen Rosamel del Valle, Winétt de Rokha, Gabriela Mistral y Max Jara.(10) Por último de Rokha da cuenta del éxito de su revista *Multitud,* cuya resonancia en Latinoamérica y en Europa no dejaba lugar a dudas. Es destacable su orientación popular: " '*Multitud*, ya ganó la calle, el pueblo, la masa obrera" y así " '*Multitud*' está abierta a todas las figuras de Chile y de Latinoamérica que están con el pueblo".

Otro poeta entrevistado es Jerónimo Lagos Lisboa(11). A su juicio, la poesía habría perdido "armonía, frescor, entendimiento" y ha ganado en diversidad temática y sintáctica, "Estimulada por las múltiples solicitaciones de la vida contemporánea, ha intentado la exploración metafísica y pretendido captar el latido mecánico de la hora". La poesía había sido superación de lo romántico y la exploración de lo novedoso, lo cual, en su perspectiva, significa liberación y remozamiento. Su posición frente a la vanguardia se retrata de paso cuando dice: "Ya sedimentarán en sus cubetas todos esos ismos obscuros, que tan bien han servido para la prosperidad de los simuladores". Lagos ve la única condición de perdurabilidad de la poesía en una síntesis entre nuevas tentativas y la tradición, de lo cual deberá surgir "el temperamento integral" que logrará fundir "los tanteos de hoy en el pozo de las viejas palabras: golpéate el corazón. Ahí está el genio". Lagos propone la lista de autores de su preferencia, entre los cuales se cuentan Pezoa Véliz, Magallanes Moure, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, "hasta los umbrales de *Residencia en la tierra*"; el poeta más destacado de "la generación reciente" es Julio Barrenechea, junto al cual cita a Carlos Préndez Saldías y a Oscar Castro. En todo caso, Lagos Lisboa se manifiesta en contra de la idea de que el artista deba participar en política y aboga por un arte "sin riendas", de lo que colige que, "un arte político sería un arte con riendas, limitado, plebeyo", sin embargo, matiza, el artista en tanto ciudadano debe atender a sus ideales políticos.

Luego de estas entrevistas, el diario *La Nación* inicia una serie con el título "¿Quién es quién en la literatura chilena?" presentada por el escritor Oreste Plath. Reseñamos aquí en esbozo los autores presentados.

El primer escritor presentado es Salvador Reyes.(12) Para Plath, aquél debe ser situado entre los primeros escritores chilenos que experimentaron con los procedimientos de vanguardia a través de *Claridad*, el grupo Agú y básicamente por su libro *Barco ebrio* (13), que le mereció el epíteto de "ultraísta" muy en el estilo de los poemas publicados en 1920 por Joaquín Edwards Bello en el volumen *Metamorfosis*, que divulga los movimientos vanguardistas europeos en Chile. Reyes colabora también con el grupo Proa de Buenos Aires que empapelaba de versos ultraístas los muros de las calles bonaerenses. A pesar de su tendencia marcadamente imaginista, Oreste Plath lo entiende como "moderno", dado que "como escritor y *hombre nuevo*, ha mantenido una posición. El vive los problemas de hoy, del país y del mundo".(14)

Como se verá, el columnista opera sistemáticamente con esta argumentación y subrayará cada vez la trayectoria de los autores seleccionados sobre la base de su compromiso político y social o llevará la argumentación hacia la condición de responsabilidad social -y por ende "moderna"- de aquéllos en la actualidad. Prueba de esta nueva actitud del poeta imaginista sería el nombramiento por el gobierno del Frente Popular como cónsul de elección en París.(15) La serie continúa con la presentación de Nicomedes Guzmán, una de las figuras directrices de la literatura social de 1938. Para Plath, Guzmán es un "escritor del pueblo y para el pueblo". Luego de retratar las peripecias editoriales que el autor debió sufrir(16), se destaca de entre sus obras como paradigmática de la nueva literatura *Los hombres oscuros*, "novela viril que a la vez responde a la actitud que debe tomar el escritor en la hora que vive el mundo". Dado su compromiso social, debe ser considerado, según el columnista, "el primer novelista del pueblo". Entre los autores que prefiere se encuentran los novelistas rusos, Neruda, Cruchaga Santa María, Jakobo Danke, Victoriano Vicario y Omar Cerda.(17)

A Andrés Sabella dedica Plath la edición del 20 de agosto.(18) El autor se inscribe en la línea de los primeros esbozos de vanguardia, con el cartel "Carcaj" que lanza desde un aeroplano sobre Antofagasta. De 1930 es su libro de poemas *Rumbo indeciso,* en el que se acentúa su experimentación con las greguerías.(19) Sin embargo, esos temas y procedimientos "más tarde debían marcarse con mayor carácter social". De su preocupación social surgen revistas como *Antof* y *Hacia*.(20) Sabella dirigió la revista de la Federación de Estudiantes de Chile *Síntesis* en 1936(21), dirige la revista antifascista *Barbusse* y en 1939 el mensuario *Nuestra juventud.* Otra publicación del escritor es *Expresión*, en la cual colaboran Juan Negro y Alberto Baeza Flores. Oreste Plath insiste en la voluntad de responsabilidad social de Sabella junto al cual destaca

el poeta Jacobo Danke, a quien se le dedica la edición del 13 de agosto.(22) El autor era presentado en 1930 en la revista *Letras* como uno de los "artistas nuevos". En sus libros se percibe "ante todo, el poeta íntimo que fluye tímido en un lenguaje sencillo". De su obra narrativa llama la atención Plath sobre la no-vela *Dos hombres y una mujer* (1933) "memoria de un proletario", en opinión del columnista, que antecede la publicación de *La estrella roja*, obra "seria den-tro de la novelística. Dentro de la nueva novela, Danke produce por efectivo va-lor una renovación". Es en esta obra en la que el público, dice Plath -y es lo que nos interesa- "encontrará un profundo sentido humano". La novela es "un trozo proletario de la vida marítima". Danke es miembro del Partido Socialista y "ha venido preparándose, desde hace algún tiempo, para publicar un libro de poemas que reflejen la actual realidad social del país." De allí que Plath merezca el calificativo de "escritor del pueblo".

Nos es dado a esta altura subrayar la intención de sentido de esta serie de documentos que constituye un material riquísimo para la reconstitución del contexto de la última manifestación vanguardista en Chile. El interés central de las notas es el hacer un recuento de autores que, teniendo una trayectoria y una obra cualitativamente considerable, ganan en actualidad sobre todo en el marco de la literatura de compromiso en ese contexto.

El siguiente autor presentado es Julio Barrenechea (23), cuyos primeros poemas (publica en revistas como *Llama, Mástil, Auka, Cartel universitario, Minarete,* etc.) fueron asociados (en su intención) al Runrunismo (24), en especial por su libro *El mitin de las mariposas*, de 1930, que lo destacó "como un elegante deportista de emoción y humorismo. Verso de construcción, de liviandad y de agilidad en curiosos temas". Sus actuaciones políticas son de trascendencia, ya que dirigió el movimiento revolucionario que contribuyó a la caída de Ibáñez el 26 de julio de 1931.Otro libro destacable es *Espejo del sueño*, de 1936. Su vigencia, al decir del crítico, descansa en su honrada militancia política.

De entre los autores que participan activamente en la AICH se encuentra Gerardo Seguel, a quien Plath dedica la edición de noviembre de 1939. (25) De su trayectoria se mencionan sus actividades editoriales con Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y Salvador Fuentes Vega, con quien funda el grupo Panorama y la revista homónima. Esta publicación sigue a *Andamios*, fundada en colaboración con Rubén Azócar y donde publican también Neruda y Tomás Lago.(26) Siendo dirigente de la Asociación de Profesores de Chile fue exonerado por Ibáñez y debió dejar el país. En España se incorpora al Partido Comunista y se puso en contacto con Lorca, Gerardo Diego, Antonio Espina, etc. Seguel fue secretario de la AICH.(27)

De entre los autores de la "nueva generación" y asociado a los poetas de la claridad, leemos en la edición de febrero de 1940 la presentación del poeta

Victoriano Vicario (28). El autor colabora en la revista *Ecran* desde 1933 con Nicomedes Guzmán. En palabras de Plath, Vicario es "un enemigo natural e inconsciente de la pirueta", frase que inequívocamente debe entenderse dedicada a la vanguardia.

El "Prólogo" de su libro *El lamparero alucinado*, de 1936, es de Jacobo Danke y lo presenta como un "auténtico artista" en el sentido de que "sus poemas reivindican a la poesía estropeada y escuálida por el uso errado que algunos fariseos hacen de ella". No le guía, agrega Danke, "el menor afán de instrumentar pasiones o tragedias imaginarias, lo que le dicta al oído la necesidad de levantar el megáfono de su orgullo poético". En este mismo sentido Danke celebra la distancia que hay entre sus escrituras y "la esfera de estériles tentativas y balbuceos que exteriormente lo circundan". Plath lo circunscribe dentro de la "nueva poesía chilena", generación en la cual incluye a Omar Cerda, Nicanor Parra, Oscar Castro, Claudio Indo y Víctor Franzani.(29) Esta nueva poesía es la consecuencia necesaria de la tradición que representan Neruda, Angel Cruchaga Santa María, Jakobo Danke, Juvencio Valle, Julio Barrenechea, etc. Vicario está afiliado a la AICH y milita entre las agrupaciones de jóvenes antifascistas.

Hasta aquí la serie de "Entrevistas de *La Nación*".

Entre las reseñas de autores del mismo diario hay por lo menos tres artículos de importancia, uno de ellos es el homenaje de aniversario de la muerte de Alberto Rojas Jiménez.(30) Plath lo destaca como uno de los fundadores y primeros dinamizadores de la vanguardia en Chile, tanto por el manifiesto *Agú*, como por la formación del grupo literario Uremia. Sin embargo, el cronista privilegia en su lectura los rasgos que ya ha venido enfatizando y que tienden el puente entre una primera tentativa de transgresión vanguardista y la actualidad de la literatura social y así, el poeta "prefería expresar en verso dulce y transparente -que en él era característico- su visión mágica de las cosas". En efecto, "su poesía se hizo notar por una sensibilidad especial para ciertos sentimientos del alma que él iluminaba con vivos colores". Aun cuando esta apreciación se vincula más bien a la primera etapa del escritor y sobre todo, su influencia en una serie de "maneras vanguardistas", se quiere ver en él al poeta del humor y de la sensibilidad.(31) Al final, Plath cita el poema "Carta océano" como uno de sus poemas de mayor trascendencia, ello porque "en él, está toda la emoción, todo el ritmo, todo lo que constituyó su sensibilidad poética herida por el cosmopolitismo".

En esta misma serie se edita una entrevista a Vicente Huidobro con el título "La poesía contemporánea empieza en mí"(32). Plantearse la pregunta de por qué en este momento Huidobro aún tiene vigencia o es motivo de interés debe contestarse oportunamente. Como se ha insistido, la Mandrágora y el proyecto del Verdadero cuento en Chile tienen su respaldo en Huidobro, cuya entrevista

acusa un cierto tono reivindicatorio y de añoranza, y sus declaraciones son ya conocidas. Entendemos el texto como una reseña histórica que pretende rescatar aún los planteamientos de la vanguardia ahora con perspectiva temporal. Huidobro, a pesar de reconocer su adhesión a poetas como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Apollinaire; prefiere "los poetas de mi tiempo a casi todos los pasados. Para mí la poesía que más me interesa comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que empieza en mí".

Las preguntas de la entrevista son intencionalmente seleccionadas y están encaminadas a situar a Huidobro en el proceso literario de la vanguardia y en especial, confrontarlo con la literatura de fines del 38. No por casualidad se le pide su opinión sobre Lorca, modelo de referencia indiscutible de los poetas de la claridad. A través de la pregunta, se recepciona el diálogo beligerante con aquéllos, y así, Lorca "es un poeta muy mediocre. Para mí no tiene ningún interés". Este juicio se hace extensivo a toda la literatura española "aplastada por la retórica, esa terrible retórica del mediterráneo". Sobre la poesía chilena, Huidobro declara estar satisfecho en relación con "un grupo de nuevos poetas que tratan de superarse y de no dejarse llevar por la facilidad". No cabe duda aquí quiénes son los escritores o las tendencias mencionadas casi explícitamente: la literatura del realismo social y la poesía de la claridad, mención portada por el epíteto de lo "fácil". La respuesta a la (esperada) pregunta sobre Neruda reduce su poesía a lo "gelatinoso" y si llega a "hacer escuela" en expresión del entrevistador, lo será, agrega Huidobro, "sólo entre mediocres". Con ello ya tenemos situado a Huidobro ahora frente a la AICH. Para marcar concretamente su lugar en ese contexto, enumera a los nuevos poetas de su predilección "casi todos los que han colaborado en mi revista *Total* y algunos otros poquísimos que no son conocidos". Su interés está en las obras de Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Adrián Jiménez, Eduardo Anguita, Jorge Cáceres, Carlos de Rokha. Todos ellos colaboradores de *La Mandrágora* o que están cerca de sus planteamientos o circulan en torno a su radio. El entrevistador formula la pregunta acerca del valor de la obra de Pablo de Rokha, Gabriela Mistral, Angel Cruchaga Santa María, Max Jara y Neruda, de los cuales Huidobro rescata a de Rokha y Max Jara y agrega a Winétt de Rokha y Rosamel del Valle, "dos verdaderos poetas." La cita a de Rokha se puede entender más bien por cuestiones de compromiso, ya que el primero había citado a Huidobro entre sus preferencias y militan políticamente en el mismo partido. No se trata de solidaridad de pensamiento poético sino de afanes ideológicos y tácticos.

La Nación del 19 de noviembre de 1939 inicia otra serie de artículos con el título "Tres preguntas a los intelectuales" que corresponde a la encuesta del "Suplemento literario". Esta encuesta asume de lleno los intereses de los intelectuales en cuanto al rol social de arte, a la posibilidad de una ayuda directa del Estado. El editorial en su número del 26 de noviembre de 1939 apunta al objetivo de la serie de textos: "Esperamos que de esta encuesta las autoridades

correspondientes obtengan conclusiones de mucho interés para su futura realización, ya que las personas que a ella [a la encuesta] responden son precisamente los directamente vinculados al tema en referencia".(33) Los autores que participan son Augusto D' Halmar , Carlos Vicuña, Ciro Alegría, Pablo de Rokha, Armando Donoso, Alberto Hidalgo, Carlos Préndez Saldías, Camilo Mori, Eduardo Barrios.(34)

Tres son las preguntas formuladas: ¿Cree usted que los escritores y artistas deben estar afiliados a un partido político?, 2) ¿Qué importancia da usted al proyecto de una editorial del Estado? y, 3) ¿En qué forma debe ayudar un Gobierno democrático, como el de Chile, a los escritores y artistas?

La primera edición de esta encuesta incluye las respuestas de Augusto D'Halmar y Carlos Vicuña.(35) Para D'Halmar, el artista debe disponer de amplia libertad para, según su decisión, participar en actividades políticas. Aboga por la promoción de la literatura por parte de instancias estatales y exige para la literatura lo que el Estado proporciona a las Academias en otras áreas de la cultura, como ejemplo cita la iniciativa de la Unión Soviética en este punto.

Vicuña responde brevemente diciendo que el artista debe participar de la vida política y de la cosa pública, ya que militar en un partido político "es una forma de civismo". Queremos destacar aquí una de sus declaraciones que tienen que ver con nuestra lectura de estos documentos y que dicen relación con lo que los autores entendían por "modernidad" y la forma concreta como la experimentaban: "El escritor moderno debe vivir plenamente la vida cívica si no tiene el corazón de marfil o de turquesa". A la luz de estos documentos se ofrece la idea del sentido y carácter de la discusión intelectual de la época que debemos leer, interesadamente aquí, claro, en diálogo con la recepción de la vanguardia hacia finales de la década.

Las respuestas de Pablo de Rokha no difieren en lo esencial de sus declaraciones anteriores, sobre todo, dada su entusiasta actividad política.(36) La vinculación del artista con su circunstancia histórica es para de Rokha una necesidad intrínseca del trabajador intelectual y cita a Stalin, quien afirmaba que el trabajador normal no comprendería el sentido del trabajo intelectual. El Estado debe crear una editorial entregada a los profesionales, y apela a la dignidad e inteligencia del presidente Pedro Aguirre Cerda. A juicio del poeta, el Estado debe limitarse a orientar, organizar y planificar la cultura.

Por su parte, el escritor Armando Donoso está por la participación política en el entendido de que ésta no le restrinja su libertad esencial. Al mismo tiempo, ve con interés la labor de una editorial estatal.

Alberto Hidalgo colabora con sus respuestas al Suplemento literario el 10 de diciembre del mismo año.(37) En su concepto, dada la menguada organización

política en Latinoamérica, los intelectuales "no deben de ningún modo dar la espalda a la cosa pública" y su participación es decisiva en el proyecto de liberación de los pueblos. Critica de paso la poca colaboración que el gobierno del Frente Popular prestaría a los intelectuales.

Carlos Préndez Saldías (38) está también de acuerdo en que la actividad literaria no debe desvincularse de la actividad política y así, el escritor "tiene el deber, para mí ineludible, de estar junto al pueblo, la masa eternamente oprimida". Para él, los escritores no pueden ser anacoretas "desvinculados de la vida del país en que nacieron y trabajan. Hay que ser ciudadano antes que artista o escritor". Según él, el Estado debe otorgar puestos públicos a los escritores más destacados, claro, no a todos, ya que "hay escritores y artistas que sólo han dado su vida a la literatura y al arte y que son incapaces para cualquier trabajo metódico constante y que requiere sentido de la responsabilidad. Son los bohemios que todavía quedan". En la misma dirección se orientan las respuestas de Camilo Mori.(39) Su primera frase descalifica la ya conocida "torre de marfil", y glosa: "En vista que las famosas 'torres de marfil' ya no pueden existir, creo que el artista debe definirse -como todo individuo- y enfrentarse con la realidad de la hora presente dejando de ser el 'ente magnífico' de otros tiempos". Así argumentado, el artista debe incorporarse a las fuerzas políticas organizadas. En cuanto a la editorial del Estado, Mori considera que su actuar sería beneficioso en la edición y promoción de obras que, a pesar de no ser, en sus palabras "éxitos de librería" son obras científicas y literatura de necesaria edición. El fin de todo proyecto estatal es, a juicio de Mori, el de la "educación popular" coherente con las políticas culturales del Frente Popular y como ejemplos a seguir cita a los Estados Unidos y a México.

La edición del 31 de diciembre está dedicada a Eduardo Barrios (40), quien curiosamente no se manifiesta en relación con la pregunta sobre la responsabilidad política del intelectual. Barrios está de acuerdo conque el Estado organice una editorial a fin de competir con las editoriales comerciales, para las cuales muchas obras no son rentables. La edición de textos en colecciones baratas y populares serían, para Barrios, uno de sus objetivos centrales.

El escritor peruano Ciro Alegría responde a la última encuesta de la serie.(41) Alegría apunta a caracterizar el "espíritu de los tiempos", determinado por una "dinámica urgencia social de los nuevos tiempos", los que habrían superado "la muy mentada torre de marfil". Agrega Alegría una frase que recuerda directamente las declaraciones de Luis Aragon: "Los escritores y artistas se han quedado en medio del recio ventarrón de la vida". En su concepto, este desplazamiento de los intereses del arte "hacia la vida" debe considerarse productivo y enriquecedor.

Para Alegría el fin último de una editorial estatal es la edición de libros al alcance de un grueso público. Superada la actitud de la vanguardia en tanto

exigencia sin atenuantes de "lo moderno" y por ello abolición también a ultranza de "lo clásico", "el pueblo necesita en materia de cultura primordialmente conocimientos a la vez sencillos y profundos, es decir, conocimientos clásicos" y en ello radica la tarea del Estado en procurar editar a bajos costos, en vista del "nuevo lector" que ahora es el pueblo, "lo contrario es como tocar campanas a cinco mil metros de altura".

Con esta encuesta se cierra algunas de las series de documentos periodísticos que el diario *La Nación* hiciera públicos desde abril de 1939. De la lectura que hemos hecho de dichos textos se pueden obtener algunas conclusiones. Estos textos tienen un carácter privilegiado en tanto explícitamente reflexionan en torno al fenómeno literario en relación con el rol social, tema obligado en el horizonte de expectativas de época y traen luz sobre el Estado y el sentido del diálogo entre las diversas corrientes literarias y culturales que hemos presentado en capítulos anteriores. Aunque estos documentos se reduzcan a un solo órgano de difusión masivo, son representativos ya que tienen su respaldo en las revistas ya analizadas y permiten ordenar el material de selección -que involucran las referencias de los participantes- y deducir las intenciones literarias y polémicas en estos textos metaliterarios en diálogo con los textos de creación mismos y los sistemas poetológicos en que éstos se sustentan.

Todos los textos tienden a dirigir el diálogo hacia la cuestión del papel del artista en la sociedad, ello a propósito de la transformación política que se vivía y que exigía una reformulación de la situación del escritor. Dado que esta pregunta implica la pregunta por el lector, explícitamente los escritores consultados exteriorizan su rechazo a las posiciones artepuristas y con ello a las formas de vanguardia que, como se ha mostrado, tenían poco eco en el marco de la literatura de 1938. La forma de abordar las preguntas devela un afán sociológico que quiere vincular literatura y praxis social. En las entrevistas, por ejemplo, es notorio el objetivo de llamar la atención en torno a la tradición literaria y las actitudes de la vanguardia no tienen ya cabida. Los mismos tópicos que se discuten en *Aurora de Chile, Rumbo, Total*, etc., adquieren aquí un lugar concreto: la literatura anti "aristocrática", la realización de una literatura popular, simple, clara, accesible, el anhelo de una "literatura chilena" nuevamente definida a la luz de un americanismo, el desdén frente a la literatura apolítica y el llamado a una literatura "humanizada".

En la serie ¿Quién es quién en la literatura chilena? es claro que todos los autores presentados se pueden reunir bajo el denominador común de su carrera política en movimientos estudiantiles y su posición de izquierda (42), garantía de la adjetivación como escritores "del pueblo". No menos importante es el hecho de que muchos de los autores hayan sido los primeros vanguardistas de la década del veinte y de inicios de la década del treinta, ahora puestos en actualidad por su compromiso político derivado de las primeras "rebeldías vanguardistas." Esto

ratifica nuestra hipótesis de que el movimiento literario de 1938, a pesar de su categórica posición social, intenta ser integrativo y sólo es excluyente frente a la vanguardia a ultranza como la asociada a la revista *Mandrágora* y al Verdadero cuento en Chile, sus últimas manifestaciones que hacen de ella, también en Chile, un hecho "histórico".

NOTAS

1 Grimm acota al respecto: "In Textarten, die nicht die individuelle Auseinandersetzung eines Subjektes mit dem Textenthalten, lässt sich das ideologische Moment wesentlich leichter auffinden; also in wissenschaftlich meist belanglosen Texten, in Handreichnungen für die Schule, Kommentaren für didaktische Zwecke, Festreden, Verlautbarungen literarischer Gesellschaften, Würdigungen, in Presse, Rundfunk (und neuerdings Fernsehen)", Vid. Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte* , p. 158. Estas encuestas y entrevistas o presentaciones pueden ordenarse bajo esta clase de textos, a pesar de que aquí se trata de una discusión consciente y directa en torno a la literatura.

2 En la terminología de Genette, que ya citábamos en la Introducción, estos epitextos públicos se pueden clasificar según la situación temporal en que se presentan. Se distinguen, entonces, tres tipos de epitexto público: a) epitexto anterior, al que corresponden discusiones públicas sobre proyectos literarios de un autor, sobre los preparativos (génesis) de obras, etc.; b) epitexto original, en la forma de entrevistas sobre estados actuales y, c) epitexto ulterior, comentarios de autores sobre sí mismos, sobre sus obras o la de otros escritores, etc. Cfr. Genette, Gérard, *Seuils*, pp. 316 y ss.

3 Otra vez es inevitable en esta operación de lectura del material hacer un recorte de la muestra disponible y, sin más, debe quedar abierta la posibilidad de incorporar otros textos del tipo, para ampliar el campo de conclusiones posibles.

4 Aun cuando se trata solamente de *La Nación* (diario "oficial" en aquel entonces), creemos que las instancias interlocutoras se pueden rastrear o recoger en las revistas y órganos de comunicación de la vanguardia que hemos inventariado hasta aquí.

5 Los documentos se publican desde abril de 1939 hasta febrero de 1940.

6 *La Nación*, Stgo., 16 de abril de 1939.

7 Angel Cruchaga Santa María está aquí distanciado del proyecto vanguardista que no era ya pensable desde una perspectiva local por el carácter cosmopolita y desarraigado que le asignaba Mandrágora y por el supuesto (y no concretado) deseo de Serrano de que el Verdadero cuento fuese "chileno".

8 *La Nación*, Stgo., 14 de mayo de 1939.

9 No hay otro argumento que explique estas simpatías más que aquel que se puede sostener diciendo que este acercamiento (la distancia ideológica es considerable) obedece a la acogida que Carlos de Rokha tuvo entre los mandragoristas, además, este grupo y de Rokha hacían frente común en la réplica contra la AICH.

10 Su opinión en contra de Pedro Prado es digna de mención: "un ejemplo tremendo de lo que significa la egolatría y el apoliticismo, la 'torre de los Diez', todas las torres, desde la grotesca torre de marfil de los románticos".

11 *La Nación*, Stgo., 13 de agosto de 1939. El poeta había sido aclamado casi unánimemente como el "poeta de su tiempo" por la sencillez y claridad de sus textos.

12 *La Nación*, Stgo., 30 de julio de 1939.

13 Este título es una traducción del célebre poema de Rimbaud y se entendió como un homenaje del escritor chileno al poeta francés.

14 "Nuevo" no en el sentido de la vanguardia, sino "moderno" en tanto que "actual". El énfasis es nuestro.

15 Esta misión consistió en afianzar el intercambio cultural entre Chile y Francia.

16 En 1938, Guzmán publica sin éxito alguno *La ceniza y el sueño.*

17 Nótese la predilección en sus lecturas de los poetas de la claridad y de los asociados a la AICH.

18 *La Nación*, Stgo., 20 de agosto de 1939.

19 El "Prólogo" de esta edición es del propio Oreste Plath.

20 A estas revistas no hemos tenido acceso, razón por la cual no disponemos de los datos bibliográficos respectivos.

21 Esta revista fue decomisada por el Servicio de Investigaciones durante el gobierno de Alessandri.

Se menciona el espectáculo colectivo de su autoría "La mugre", estrenado en el Teatro Obrero de Antofagasta en 1934. Sabella había subrayado en los runrunistas su tendencia local y su afán de experimentación vanguardista en el marco de los movimientos que se entendían como autóctonos. Vid. "Breve estudio sobre Benjamín Morgado, los runrunistas y el Runrunismo", en: *El industrial* (diario magazín), Antofagasta (Chile), 23 de diciembre de 1933.

22 *La Nación*, Stgo., 13 de agosto de 1939.

23 *La Nación*, Stgo., 27 de agosto de 1939.

24 Benjamín Morgado lo cita en su libro *Poetas de mi tiempo* junto a Sabella. Cfr. *Poetas de mi tiempo*, Stgo., Talleres gráficos Periodística Chile, 1961.

25 *La Nación*, Stgo., 5 de noviembre de 1939.

26 La misma editorial "Panorama" publica *Dos campanarios a la orilla del cielo*" en 1927.

27 Seguel fue redactor del diario *Frente popular* durante la campaña presidencial de Aguirre Cerda.

28 *La Nación*, Stgo., 18 de febrero de 1940.

29 Junto a los poetas de la claridad se incluye a Franzani, representante del Angurrientismo.

30 *La Nación*, Stgo., 21 de mayo de 1939.

31 A propósito de estas " maneras de vanguardia" en la época, recuerda Plath: "Rojas Jiménez fue el creador lleno de gracia de una serie de modos, ademanes, simples gestos que luego circulaban entre los escritores de su generación con gran lucimiento". Entre ellos se encontraban los sombreros cordobeses, las corbatas tejidas, los abrigos de cuello militar, etc.

32 *La Nación*, Stgo., 28 de mayo de 1939. Texto reproducido íntegro en *Vicente Huidobro y el Creacionismo* y atribuido a Juan Emar. Suponemos que el texto es ampliamente conocido y nos limitamos a recoger las declaraciones que nos son de utilidad para nuestra reflexión.

33 *La Nación*, Stgo., 26 de noviembre de 1939.

34 Es de destacar las colaboraciones de dos escritores extranjeros que entendemos en la encuesta como "argumento de la autoridad", en el sentido de que portan el carácter de modelos dignos de atención.

35 *La Nación*, Stgo., 19 de noviembre de 1939.

36 *La Nación*, Stgo., 26 de noviembre de 1939.

37 *La Nación*, Stgo., 10 de diciembre de 1939.

38 *La Nación*, Stgo., 17 de diciembre de 1939.

39 *ibid.*

40 *La Nación*, Stgo., 31 de diciembre de 1939.

41 *La Nación*, Stgo., 25 de febrero de 1940.

42 Seguel y Barrenechea son encarcelados durante la dictadura de Ibáñez. Barrenechea fue en 1930 presidente del Centro de Derecho de la Universidad de Chile. Seguel es exonerado y dirige la Asociación de Profesores y debe ir a la Argentina y luego a Europa.

43 Es de interés el hecho de que los autores representaban posiciones en algunos casos divergentes o que fueron al inicio de la década incluso polemizantes. Es el caso de Reyes frente a Guzmán, de Rokha frente a Cruchaga Santa María, etc.

IX. RETROSPECTIVA Y PERSPECTIVAS. DISCUSION

El "cambiar la vida", en el proceso que avanza hacia fines de los años treinta, debía tener lugar en un estado de cosas que estaba lejos de encontrarse apto y a disposición, ya que en Chile, por lo menos, el contexto social había sido ya puesto en tela de juicio y se preparaba para un desarrollo en circunstancias políticas y sociales extremas.(1)

El contexto de época exigía transformaciones "de hecho" y por eso no aprehendía en toda su magnitud y en todas sus consecuencias un llamado de vanguardia que en realidad tenía poco efecto y resonancia. La crisis política e ideológica era enfrentada ya con una conciencia de la situación local, de allí que el espíritu crítico y la voluntad de demolición de la vanguardia tuvo que autorredefinirse en cuanto a su eficacia, aunque fuese a título de una incómoda sobrevivencia, no ya frente a la Institución arte (y en su marco, literaria), sino frente a la vanguardia política misma y a la vanguadia literaria que en Chile ya presentaba características que la distinguían de los modelos europeos y que, sin más, correspondía a las intenciones genuinas de sus proyectos iniciales. En el contexto nacional, algunas de sus formas merecerán el apóstrofe de "decadente", tal como fue el caso en el contexto europeo.(2)

La vanguardia, en algunas de sus manifestaciones, no tiene la resonancia en Chile que la crítica le ha otorgado sin más. Los inventarios de nombres como "los grandes", "a la altura" de la vanguardia europea deben conducir al planteamiento ya impostergable de la prueba de las recepciones en el marco sincrónico de sus producciones. Los aportes de Huidobro, Neruda, de Rokha, Mistral solicitan el cotejo histórico literario de sus actuaciones y el análisis pormenorizado de sus diferencias específicas, a cuya realización quiere contribuir este estudio. Huidobro, por ejemplo, es precursor de los nuevos movimientos vanguardistas en Latinoamérica y, sin embargo, su contribución directa a dichas direcciones no alcanza a producir grupos en Chile en tanto movimientos, sino ciertas formas de expresión y contenido que se prueban en las obras y actuaciones de sus discípulos.(3) Neruda es leído positivamente a condición de su síntesis y en cuanto figura directriz de la literatura social de 1938. En Gabriela Mistral se quiere ver un cierto americanismo que, con todo, no lograba atraer con entusiasmo suficiente la atención del contexto, pero que adquiere vigencia por sus cercanías con el proyecto de la AICH.(4) De Rokha corporeíza el desacato propio de la condición vanguardista, pero incluye, y de allí su vigencia en el marco de esta producción, la atención a la contingencia. Estos nombres se inscriben cada vez y en cada caso de manera particular cuando se les asocia o se les quiere integrar dentro de la galería de figuras de la vanguardia mundial. Si por la vanguardia europea son leídos como ecos dignos de

integración y con simpatías, por los sectores progresistas nacionales son leídos en sus confrontaciones y en sus disidencias.

La utilización de procedimientos vanguardistas ya lexicalizados no es garantía de vanguardia, como se anunció en la Introducción, ya que las premisas que se encontraban en la base de sus realizaciones concretas padecían ineluctablemente las refutaciones en el contexto interno y promovían un alegato cultural en que el lema "cambiar la vida" adquiría dimensiones dramáticas y por ello solicitaba un programa urgente que condujese a su concreción. En esta justa perspectiva debe situarse la producción vanguardista y considerando los matices que hacen las diferencias.

Esta actitud de cierto desencanto se refleja en el titubeo de los lectores (primero los críticos como instancias intermedias) frente a la aplicación del propio corpus de conceptos y frente a la predicación en los textos críticos. "Vanguardia" es un epíteto que apostrofaba a autores y maneras de escritura siempre diversas y se les asociaba en su conjunto a un paradigma semántico que sigue la serie de lo "hermético", "oscuro" del "malabarismo verbal", de la "acrobacia verbal", del "exhibicionismo", de la "contorsión artificiosa", etc. Al mismo tiempo se habla de "arte nuevo", "poesía nueva", sintagmas que dejan ver las oscilaciones que el público nacional experimentaba frente al concepto genérico de "vanguardia", que aquí no parecía definible en sus analogías con el uso que él tuvo en Europa, y cuando ya, cargado de un sentido peyorativo o de descrédito.

Las acogidas periodísticas en su conjunto revelan una actitud de vigilancia constante frente a la producción de la vanguardia, aún por parte de un sector de críticos, que en nombre de su reconocida posición conservadora, no trabajaron para la integración (y así dilución) aséptica de una forma de vanguardia que, leída, entendida y proclamada como "de evasión" y de "divertimento", habría servido a sus intereses al servicio de una también aséptica institucionalización.(5) En atención a estos antecedentes de pobre acogida de autores o falta de ella, autores que no gozaron de la atención suficiente en su oportunidad, debe considerarse las categorías críticas con saludable cautela, sobre todo aquellas que llevan a afirmar la carencia de recepción a través del argumento de la crítica conservadora u "oficial".(6) La justificación de esta cautela y los argumentos que la apoyan han sido ya, creemos, probados en esta investigación.

Otro tanto sucede con el uso del concepto de "moderno" en este contexto.(7) Los runrunistas eran, por ejemplo, modernos por su audacia, su insolencia y su deseo de desacralización, por la proclamación del "shock" como herramienta de desacato, lemas que definen toda actitud vanguardista. Los poetas de la *Antología de poesía chilena nueva* son modernos por su oscurantismo, su hermetismo, probablemente por expresar contenidos aún "no pensables" en aquel momento. Los autores de la *Revista nueva* son modernos o "nuevos" porque no eran ortodoxos ni vanguardistas a ultranza (en otras palabras, eran "nuevos" en

oposición a la vanguardia). Neruda era "moderno" por su oscuridad y por su sincretismo. En este punto se hace necesario observar las diferentes formas en que cristaliza en esta época la concepción de "modernidad" que la vanguardia debía no sólo enunciar, proclamar o plasmar, sino incluso anticipar. Lo nuevo de los poetas de la claridad es el nuevo tratamiento de materiales recogidos de la tradición lírica premodernista, de allí que se hablase en adelante de un "canto nuevo", donde la vanguardia no se había propuesto para nada "cantar", sino "nombrar", "sugerir", y en ningún caso narrar o confesar. La eficacia de "contemporaneidad" planteó cada vez la tarea de "estar al día" no ya sólo en cuanto a la evolución del "mundo moderno" en el arte, sino que debía ser manifestación de un "mundo moderno" en la evolución técnica, social y política. Esta constante conciencia de "modernidad" en el ámbito local llevó a la crisis de la concepción universalista y por definición cosmopolita de la vanguardia, todo lo cual conduce a una vanguardia que incorpora las circunstancias locales y que debe responder al imperativo de arraigo. Ser "moderno", "estar al día" significaba observar el desarrollo de la vanguardia europea y con tendencia integrativa, abogar por una síntesis no incondicional frente a la vanguardia europea sin más. Una crítica atenta no dejó ingresar al contexto nacional un proyecto de vanguardia sin preguntarse por "lo moderno" en el marco del desarrollo nacional y continental. Se trataba en última instancia de exigir una "actitud moderna" que debía estar al tanto de lo que se daba en el estado de cosas del contexto más a la mano.

La observación de los procesos literarios de la vanguardia europea fue, insistimos, atenta en la vanguardia chilena, pone su distancia del modelo de referencia y se incluyó en tanto fase también de avanzada en la serie literaria de su propio ámbito cultural, tuvo por ello que tomar como referencia (después del proceso de selección de los medios) el espacio cultural propio.(8)

La segunda fase del Modernismo (Criollismo) deja de ser "moderna" y es abolida por la vanguardia, la que a la vez, en tanto circuito temporal y hacia 1938, es ella misma la que experimentará su ineficacia como "moderna" (en su doble acepción) y será desplazada por "lo nuevo" (entiéndase en el sentido de "a la altura de los tiempos") portado por la literatura regionalista, por el neorrealismo social y un reformulado Criollismo (que ahora devenía "moderno" como frente al Modernismo, y que en tanto neorrealismo, era concebido como más moderno que la vanguardia). En los años de la búsqueda de un cierto humanismo americano no resultaba compatible, por ejemplo y como se estipuló, el Surrealismo. De allí que la actitud (en la forma de las recepciones) hacia la vanguardia fue las más de la veces crítica y de rechazo y no fue adoptada con ingenuidad y se la puso en tela de juicio e incluso su impacto, su actitud de desacato y de irreverencia en el contexto fue lo que se puso en discusión. La tarea de selección de los materiales resultó eficaz ya que muchos de los primeros gestos vanguardistas fueron acogidos, incorporados y puestos a prueba en su evolución.(9) La provocación

no se producía en una primera instancia, sino que se la desarticulaba también críticamente. La vanguardia no llega a constituirse en una visión de mundo que diera cuenta del estado de cosas del país y así, la provocación vanguardista es recepcionada, por decirlo así, en segundo grado, después que había tenido lugar en el centro de producción metropolitano, esto llevaba necesariamente a dos posibilidades: adopción pasiva y en tanto tal repetitiva o recepción crítica de sus postulados. El filtro de esta lectura arroja como resultado una vanguardia no ortodoxa y que deviene productiva a condición de su arraigo territorial.(10) De allí se colige el fracaso de la vanguardia "a la europea" dada la conciencia de la así llamada "dependencia cultural".(11) La confrontación de la vanguardia con la vanguardia política explica ya sin dificultades la evolución posterior de la vanguardia en Europa y también en Chile. Tan pronto como la vanguardia percibía la necesidad de ponerse a disposición de la vanguardia política y dado que la negaba, corría el riesgo de ser considerada "arte decadente", no ya por la Institución arte (ni por los tradicionalistas), sino por la propia vanguardia política.(12) Este proceso es visible en la evolución de la literatura durante la década que examinamos. La vanguardia literaria devenida en alguna medida vanguardia política y autocrítica no presenta una de las características intrínsecas de la vanguardia en su primer momento y en su centro de producción, a saber, el imperativo de originalidad y la negación de las series literarias preexistentes. Los autores que logran cierta eficacia entienden que se debe producir la síntesis entre tradición y novedad, de lo contrario, arriesgaban anularse en su propia aporía y hacerse víctima de su propios lemas y máximas.(13) Como ya se sabe, por la necesidad de ir "al frente" la vanguardia debe evitar toda otra forma que la sobrepase y así debe "autodestruirse" constantemente (reformularse) y se convierte en "objeto de sacrificio" de su propia garantía de validez y de primacía; dicho de otro modo, debe plantearse constantemente su propio "record" a condición de tener que superarlo. Es el caso de la Mandrágora, donde Gómez Correa debe ir aún "más allá" de su propio grupo en nombre de una fidelidad a los postulados vanguardistas sin atenuantes y que precipitan su autoaniquilamiento.

Los planteamientos de la Mandrágora reeditan, en una segunda edición (la primera había sido la de Huidobro a su regreso en 1934) los programas de la vanguardia ortodoxa. Por eso se explica la vinculación que los lectores quieren ver entre ambos proyectos en cuanto que la Mandrágora y el intento de Serrano evocan, por continuidad, la oficiosa tarea a la que se dio Huidobro durante los años treinta. Son exactamente los grupos literarios que no obtienen eco en la época y que contrastan con la teorización y tomas de partido políticas de Huidobro.(14) Por otro lado, a la vanguardia se le reprocha una actitud elitista y de "ultrarrefinamiento", reproche que en su momento había sufrido el Modernismo.

Desde 1935, la vanguardia reniega, dada su necesaria exigencia de legitimación, de uno de sus principios que le son intrínsecos; dado que "el

enemigo está detrás", ahora se hace el esfuerzo de conciliarlo, pero el objetivo sigue estando al frente: ser "nueva", "de avanzada", predicables que adquieren otro sentido, como se ha anotado.(15)

La positiva reconsideración de la tradición cultural se da también en el marco de la vanguardia española y encuentra eco en Chile hacia finales de la década, todo ello fruto de las relaciones que se afianzaban entre España y el grupo de *Aurora de Chile*.(16) Con ello evoluciona la vanguardia hacia esta dirección -si acaso esa evolución no es su propia liquidación- y se debe matizar otro rasgo propio de la vanguardia, la negación absoluta del pasado.(17) Una de las formas como se presentó esta dirección en España es la así llamada "poesía civil" (hacia 1931, muy cerca del proyecto de la AICH, más cerca de una poesía "impura" que de las posiciones artepuristas (mutatis mutandis entre ellas la vanguardia). La vanguardia debe "conducir a alguna parte" y en un cotejo histórico conocido, desemboca, ya sea en su versión fascista (en Alemania e Italia) o en su posición de extrema izquierda (Unión Soviética).(18) Estas son algunas de las facetas que muestran las formas en que la disidencia cae frente a su propio interdicto ofreciéndose a la aséptica dilución.

La vanguardia en varios países latinoamericanos no se reduce a ser "literaria", sino que adquiere paulatinamente una nota nacional y promueve la caracterización de una cierta identidad nacional y continental. (en Cuba poesía afro-antillana, el caso de la vanguardia nicaragüense, etc.). Esta tendencia se observa en varios autores latinoamericanos que ya a partir de 1936, hacen de la vanguardia literaria una vanguardia política.(19)

En el tapete está presente la discusión respecto de la posible "integración" de una literatura o arte revolucionarios (vanguardistas), quizá su propia disposición a dejarse integrar asépticamente por el sistema que se sitúa en su antípoda.

Por otro lado, la Primera Guerra Mundial no alcanza en Latinoamérica a ser punto de referencia absoluto como lo fue decididamente en el caldo de cultivo desde donde surgen los ismos en Europa.

Los integrantes que animaban la literatura del 38 se autopercibían como portadores de una visión eminentemente crítica en su conjunto.(20) Esta literatura en tanto que operaba con nuevos contenidos e intencionalidades sustentadas en un repertorio de actitudes y obras concretas realizaba, a la altura del proceso de modernización especialmente política, un proyecto de cosmopolitismo e internacionalización, a la luz del neorrealismo.

Dos casos se ofrecen como materias susceptibles de análisis y que aquí mencionamos de paso. El caso del teatro en Chile, el que no manifestó de ninguna manera transformaciones radicales, ni en cuanto a contenido ni representación. El

teatro de los años treinta sigue la línea del Costumbrismo y no acusa cambios que pudieran considerarse sintomáticos de una concepción vanguardista.(21) Sólo a partir de 1938 y no por azar en este contexto, con el teatro de Margarita Xirgu y después con la fundación del Teatro Experimental, se produce una renovación fáctica en el teatro chileno, cuyas marcas distintivas son la incorporación de procedimientos surrealistas, de expresión corporal más libres, ensamblaje de sistemas semiológicos diversos, etc.(22) El teatro durante la década, conformista, tradicional, resistió la crítica al Criollismo que a la par sufría su desplazamiento y permanecía sujeto al localismo.

Un segundo caso es el de Juan Emar. Según nuestro modo de ver, Emar funciona como puente "conciliador" dada la pluralidad y sincretismo de sus textos, en los que es posible rastrear elementos de la cotidianeidad, del Surrealismo, del absurdo y rasgos de lo que se llamará la "nueva novela". Su ausencia en los textos críticos de la época deja abierta la posibilidad de ensayar hipótesis. Con todo, su relectura se dio básicamente por la intervención de lectores privilegiados que funcionaron como instancias intermediarias: entre ellos Neruda, Braulio Arenas, Eduardo Barrios, César Moro, Eduardo Anguita, Vicente Huidobro, etc.(23)

Es dable suponer que Emar no podía ser entendido ni leído de modo diferente a como fueron recepcionados los autores de vanguardia de la mitad de la década, es por eso que los epítetos con los que se sancionó la vanguardia son atribuibles a las obras de Emar; el "momento ideológico" no hacía factible entenderlo fuera de los marcos de lo que se conocía como vanguardia.(24) Es todavía discutible el hecho de si es posible que históricamente haya una determinada imaginería que se "adelanta" (como se gusta decir de Emar) a su propio aquí y ahora. Es claro, por lo menos, que los potenciales de sentido de sus obras no fueron explotados suficientemente en su momento, como tampoco lo fueron en realidad otras obras de vanguardia, frente a las cuales la crítica institucionalizada (así la "impresionista") discurría descalificando o simplemente de soslayo. No es la primera vez que se asiste a la dilución del potencial crítico por la cultura institucional, celosa de sus interdicciones, que sólo deviene en acto por una operación de integración o de apropiación ideológica.

Dilema, fracaso, pero (aún) desafío productivo de algunas formas de cultura adversativa, colocada en la antípoda, en la intervención de la negación. Aquí la vanguardia (no todo lo que se asocia con ella) fue una manera de intervenir.

NOTAS

1 En el contexto chileno, el fascismo ganaba adeptos y la escalación de la violencia era insostenible (recuérdese la matanza del Seguro Obrero). Los partidarios nazis apoyan la candidatura de Ibáñez a la presidencia; se produce un intento de golpe de Estado por parte de la derecha contra Alessandri en 1938, a partir de 1941, dado el pacto de no agresión entre la Unión Soviética y Alemania, se manifiestan las escisiones dentro del Frente Popular. Vid. Baeza Flores, Alberto, *Radiografía política de Chile*, México, B, Costa Amic Ed., 1972.

2 Lukács había entendido así al vanguardismo europeo en su conocido *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, Rowohlt, 1958. Para los fundamentos del concepto de realismo véase *Probleme des Realismus* III (Georg Lukács Werke, 6), Neuwied-Berlin, 1965.

3 En verdad, los intentos de Huidobro de representar en Chile la nueva poesía encuentran sólo concretizaciones en obras particulares de autores determinados (Anguita, Teitelboim, Cáceres, etc.) y que luego se distanciarán de su tutela. Quizá no se deba hablar, entonces, de una escuela creacionista en Chile.

4 César Vallejo vio en Gabriela Mistral un americanismo "epidérmico" y carente de productividad más allá de una primera mirada. Ella será, con todo, regularmente homenajeada y citada en *Aurora de Chile*, al mismo tiempo que se afianzan sus relaciones con Neruda y con la AICH. Para las apreciaciones de Vallejo en contra de Borges, Gabriela Mistral y la vanguardia en general, vid. "Contra el secreto profesional", en: Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hipanoamericana*, pp. 241-244, aquí, 242.

5 En muchos casos, como quedó demostrado, los autores de vanguardia eran "tomados en serio" por la crítica y su potencial subversivo no se dejaba integrar o neutralizar, ella habría podido "seguir el juego" a ciertas formas del vanguardismo (el Runrunismo, entre otros) y así habría sublimado ese potencial antinormativo.

6 De allí que el fenómeno institucional de la crítica sea mucho más complejo que su reducción en "crítica oficial", puesto que sus estrategias de eliminación fueron cada vez diversas, a ratos contradictorias, y su estatus de oficial debe entenderse en diferentes rangos, ya que la misma vanguardia acusa, en algunos casos, su disponibilidad a ser "integrada" e incluso, y esa es su condición paradojal, a ser "oficializada".

7 Vid. Gumbrecht, Hans-Ulrich. "Modern, Modernität, Moderne", en: O. Brunner, W. Conze y R. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, IV, pp. 93-131. Tb. Meyer-Minnemann, Klaus, "Lo moderno del Modernismo", en: *Iberoamerikanisches Archiv*, Berlin, Colloquium Verlag, Neue Folge, 13, N° 1, 1987, pp. 77-91. Para el contexto chileno en torno a la discusión sobre la modernidad, véase la "Encuesta sobre la actitud moderna", publicada en la *Revista de la SECH*, entre los números 2 y 6, de 1945. En la encuesta se publican las respuestas de Alone, Luis Merino Reyes, Carlos Préndez Saldías, Carlos Acuña, Pablo Vidor, Manuel Gálvez, Edna Worthley Underwood.

8 El problema de la independencia cultural frente a la metrópolis había sido discutido tempranamente ya por el mismo Borges en *El tamaño de mi esperanza*, Bs. As., Proa, 1926, donde programaba su lector ideal: "A los criollos les quiero hablar, a los hombres que en esta tierra se sientan vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa." También hay conciencia del desfase cultural con Europa en Jaime Torres Bodet, "La poesía nueva", en: Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, pp. 87-90. Tb. Casanovas, Martí, "Arte nuevo", en: Verani, Hugo, *op. cit.*, pp. 133-138.

9 Los capítulos VII y VIII han mostrado este procedimiento de lectura y relectura de modo, creemos, satisfactorio.

10 Esta es la fisonomía que adquiere la vanguardia que aboga por un sincretismo de lo territorial y lo foráneo, y que produce la síntesis entre cosmopolitismo y regionalismo; hemos visto el caso de Neruda.

11 Enrique Lihn habla en este punto simplemente de subdesarrollo y de "colonización mental", cfr. "El Surrealismo en Chile", pp. 91-96.

12 Cfr. Warning, Rainer; Winfried Wehle (edts.). *Lyrik und Malerei der Avantgarde,* especialmente, pp. 17 y ss.

13 George Bataille había advertido de este peligro: "Poco importa, después de todo que se ataque con violencia (quizá sólo con ostentación) nuestras grandes y siniestras reliquias, si al mismo tiempo se trata de instalar uno mismo, obscuramente, en regiones indiscutiblemente divinas, en 'tierras de tesoros', donde sin duda es admirable vivir en estado sagrado como tesoro poético", cfr. *Historia del ojo*, trad. y prólogo de Margo Glantz, México, Los Brazos de Lucas, Premiá Ed., 1980, p. 8.

14 No creemos, y ya lo hemos insinuado, que esta actitud política de Huidobro sea parangonable a la de Neruda o de los simpatizantes de la AICH, ya que

su posición de izquierda sólo podía concretarse como disidencia radical de la izquierda dominante de la época, tal como sucedió con los animadores de la Mandrágora.

15 Cfr. Warning, Rainer; Wehle, Winfried (edts.). *op. cit.*, pp. 11 y ss.

16 Vid. Cap. VI.

17 Un caso de esta reconsideración del pasado se da en la vanguardia española, donde se observa el proceso de redescubrimiento de la tradición cultural y con ello su valoración positiva, Vid. Gumbrecht, Hans-Ulrich, "Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg", en: Warning, Rainer; Wehle, Winfried (edts.), *op. cit.*, pp. 145-192.

18 Esto lo apunta Wehle en el "Prólogo" de *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Antes, ya había llamado la atención sobre este punto Mariátegui, en 1926, en su artículo "Arte, revolución y decadencia", en: Verani, Hugo, *op. cit.*, pp. 183-186.

19 La nota social, aún vanguardista en alguna medida, cultivadora de nuevas "materias" se coteja a través de libros claves como *España en el corazón*, (1937) de Neruda; *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937) de Nicolás Guillén; *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo, *Tala* (1938) de Gabriela Mistral, etc.

20 Cfr. Rojas, Gonzalo, *Atenea*, Concepción, Nos 380-381, 1958, p. 6.

21 Algunos casos aislados de teatro vanguardista son los textos *En la luna* y *Gilles de Raiz* de Huidobro, *7 4 2* y *XX saluda atte. a Ud.*, de Benjamín Morgado, *La orquesta afónica* de Pedro de la Barra. Hay, sin embargo, algunos intentos de romper con la tradición teatral realista-naturalista. Entre algunos textos, podemos citar los que siguen: *Rigoberto* (1935), *Chañarcillo* (1936), *Del brazo y por la calle* (1939) de Antonio Acevedo Hernández; *Casimiro Vico, primer actor*(1937) de Armando Moock; *Paisaje en el destierro* (1937) y *California* (1938) de Santiago del Campo, *Mar* (1936) de Gloria Moreno; *Un hombre en el camino* (1934) y *Puerto de soledad* (1935) de Manuel Arellano Marín; *La marea* (1939) de Wilfredo Mayorca; *Un velero sale del puerto* (1938) de Enrique Bunster, etc. El Estado promocionará a partir de 1938 la experimentación teatral, con ello tendrá el teatro de vanguardia su primera posibilidad de concretarse. Algunas medidas gubernamentales se toman ya en 1935, con la fundación de la Dirección Superior del Teatro Nacional, el año anterior se había instituido el Premio Municipal de Teatro y Pedro de la Barra había fundado el Centro de Arte Dramático; en 1937 se funda el Consejo de

Teatro Chileno. Vid. Godoy, Hernán. *La cultura chilena*, Stgo., Ed. Universitaria, 1982, pp. 519 y ss. Tb. Fernández, Teodosio. *El teatro chileno contemporáneo* (1941-1973), Madrid, Colección Nova Scholar, 1982.

22 Margarita Xirgu introduce bocetos de Dalí en las representaciones y trabaja con el escenógrafo Santiago Ontanón; los temas lorquianos ganarán en popularidad y a través suyo llegan los ecos del Surrealismo. A partir del 38 se promueven también los "teatros carpas" e itinerantes.

23 Un artículo interesante que intenta reconstruir el itinerario crítico frente a la obra de Emar es: Cansejo-Jerez, Alejandro, "La recepción de la obra de Juan Emar a través de la crítica literaria periodística", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., N° 34, noviembre de 1989, pp. 129-147. Aquí se plantea otra vez, sin embargo, la pregunta por los diferentes registros que cada vez tienen los rótulos "crítica oficial" o "crítica silenciosa". Es de hacer notar, por ejemplo, que después del golpe militar de 1973, Braulio Arenas formaba parte de la "crítica oficial", e intentó rescatar "del silencio" a Juan Emar, siendo un porfiado defensor de la dictadura.

24 Se puede afirmar que la obra de Emar era asociada (o fue susceptible de ser asociada) a los intentos de la Mandrágora o de Serrano, y no se leyó fuera de ese contexto literario. Esto se ve si se observa el cotejo de recepciones del Verdadero cuento en Chile en 1938.

BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía no se incluyen aquellos textos periodísticos que ya fueron citados en su oportunidad y donde se ofrece la totalidad de sus datos de fuentes.

I Teoría de la recepción e historiografía literaria

AAVV *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid, Argo Libros, 1987.

AAVV *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation.* Ed. by Susan-Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, 1980.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos,* trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Bürger, Peter. *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Coste, Didier. "Trois conceptions du lecteur et leur contribution a une théorie du tex littéraire", en: *Poétique*, Paris, Du Seuil, N° 43, 1980, pp. 354-371.

Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

__ "La imagen de la literatura en los jóvenes. Problemas de selección y clasificación", en: AAVV, *Literatura y sociedad,* trad. de R. de la Iglesia, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970, pp. 159-169.

Genette, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1989.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, Fundamentos de una hermenéutica filosófica, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.

Gastón, Enrique. *Sociología del consumo literario*, Valparaíso, Ed. Universitaria, 1971.

Grimm, Gunter. "Einführung in die Rezeptionsforschung", en: Gunter Grimm (ed.), *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1975, pp. 11-84.

___*Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie.* München, Wilhelm Fink Verlag (utb=691), 1977.

___"Campos especiales de la teoría de la recepción", en: Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 291-311.(Se trata de la traducción a cargo de Sandra Franco del cap. 9 en Grimm, Gunter (1977)"Rezeptionsgeschichtliche Sonderbereiche").

Gutiérrez Girardot, Rafael. "La recepción de la literatura latinoamericana en la República Federal de Alemania", *Humboldt*, Bonn, N° 97, 1989, pp. 26-33.

Holub, Robert. *Reception Theory. A Critical Introduction*, London-New York, Methuen, 1984.

Ingarden, Roman. "Concretización y reconstrucción" en: Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto, Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 31-54.

Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

___ "La fiction en effet", en: *Poétique*, Paris, Seuil, N° 39, 1979, pp. 275-298.

___ "Interaction between Text and Reader", en: *The Reader in the Text.* Essays on Audience and Interpretation. Ed. by Susan Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.

___"La interacción texto-lector:algunos ejemplos hispánicos", en: Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*, México, UNAM, 1987, 351-364.

Janik, Dieter. "Die heuristische Funktion und der Erklärungswert der Gattungsvorstellung für die Literaturgeschichte", en: Janik, Dieter, *Literatursemiotik als Methode*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, pp. 89-104.

Jauss, Hans-Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en: *La actual ciencia literaria alemana*, trad. de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez, Salamanca, Ed. Anaya, 1971, pp. 37-114.

___ *La literatura como provocación*, trad. de Juan Godo, Barcelona, Ed. Península, 1976.

___*Pour une esthétique de la réception*, pref. de Jean Starobinski, Paris, Ed. Gallimard, 1978.

___ "Esthétique de la réception et communication littéraire", en: Association Internationale de Littérature Comparée. *Actes du IX Congrès de Littérature Comparée*, Innsbruck, 1980, pp. 15-25. Tb. en: *Critique*, Paris, Ed. de Minuit, N° 413, 1981, pp. 1116-1130.

___*Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

Kleinknecht, Karl Theodor (ed). *Heine in Deutschland, Dokumente seiner Rezeption* (1834-1956), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1976.

Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart-Berlin, Köln-Mainz, W. Kohlhammer, 1980.

Meyer-Minnemann, Klaus. "El lugar sistemático de la teoría de la recepción en el análisis de textos literarios", en: *Cuadernos de poética*, Santo Domingo, N° 9, 1986, pp. 9-19.

Molloy, Silvia. *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

Mukařovský, Jan. "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", en: J.M., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Neuschäfer, H.-J. "Mit Rücksicht auf das Publikum ... Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der 'Kameliendame'" en: *Poetica*, N° 4, 1971, pp. 478-514.

Pörtl, Klaus. "Die Rezeption von Pablo Nerudas 'Murieta' auf deutschsprachigen Bühnen", en: *Homenaje a Gustav Siebenmann*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1983, pp. 709-732.

Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.

Reese, Walter. *Literarische Rezeption*, Stuttgart, Metzler, 1980.

Reichardt, Dieter. "Inventario de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana", en: Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM; 1987, pp. 423-433.

Schenda, Rudolf. *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte* der *populären Lesestoffe,* 1770-1910, München, 1977.

Schober, Rita. "Réception et historicité de la littérature", en: *Revue des sciences humaines Lille*, N° 189, 1983, pp. 7-20.

Siebenmann, Gustav. *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*, Berlin, Colloquium Verlag, 1972.

Starobinski, Jan. "Un desafío a la teoría literaria", en: Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 211-220.

Stempel, Wolf-Dieter. "Aspects génériques de la réception", en: *Poétique*, Paris, Seuil, N° 39, 1979, pp. 353-362.

Strausfeld, Michi."Lateinamerikanische Literatur in Deutschland. Schwierigkeiten und Kriterien für ihre Vermittlung und Veröffentlichung", en: *Homenaje a Gustav Siebenmann,* München, Wilhelm Fink Verlag, 1983, pp. 927-940.

Stückrat, Jörn. *Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie.* Stuttgart, Metzler, 1979.

Todorov, Tzvetan. "Comment lire?", en: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, pp. 241-253.

___"L'origine des genres", en: *Les genres du discours*, Paris, Seuil, pp. 44-60.

Vodicka, Felix. "Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk", en: Warning Rainer (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, 1975, pp. 84-112.

Warning, Rainer (ed.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, 1975.

___"Pour une pragmatique du discour fictionnel", en: *Poétique*, Paris, Seuil, N° 39, 1979, pp. 321-337.

Weinrich, Harald, "Para una historia literaria del lector", en: AAVV, *La actual ciencia literaria alemana*, trad. de Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez, Salamanca, Ed. Anaya, pp. 115-134.

II Crítica literaria, historia de la literatura. Teoría

Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Adorno, Gretel, Tiedeman, R. (edts.), *Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, trad. de José Bianco, Bs. As. Siglo XXI, 1976.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

___"Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus", en: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, T. I y II, pp. 509-690.

Carloni, J., Filloux. J, *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Carlsson, Anni. *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart*, Bern-München, Francke Verlag, 1969.

Dijk, Teun A. van. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, trad. de Juan Domingo Moyano, Madrid, Cátedra, 1980.

Escarpit, Robert. *Das Buch und der Leser,* Köln, Opladen, 1961.

Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H.Beck Verlag, 1983.

Lukács, Georg. *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, Rowohlt, 1958.

Marcuse, Herbert. "Über den affirmativen Charakter der Kultur", en: *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965. pp. 56-101.

Mukařovský, Jan. "Probleme der ästhetischen Norm", en: J.M., *Schriften zur Ästhetik*, Trad. de Holger Siegel, Tübingen, Narr, 1986, pp. 27-41.

Pelletier, Anne-Marie. "Le paradoxe institutionnel du manifeste", en: *Littérature*, Paris, N° 39, octubre de 1980, pp. 17-22.

Schmitt, Hans; Schramm, Godehard (edts.). *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschrifteller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

Unseld, Siegfried. *Der Autor und sein Verleger*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

III Crítica e historia literaria chilena

AAVV *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972.

___*América Latina en los años treinta*, México, UNAM, 1977.

Alegría, Fernando. *La literatura chilena del siglo XX*, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962.

Alone (Díaz Arrieta, Hernán). *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Stgo., Ed. Nascimento, 1931.

___*Historia personal de la literatura chilena (Desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1954.

___*Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX*, Stgo., Zig-Zag, 1962.

Amunátegui, Domingo. *Las letras chilenas*, Stgo., Ed. Nascimento, 1934.

Anderson Imbert, Enrique. *La crítica literaria contemporánea*, Bs. As., Ed. Gure, 1957.

___*La crítica literaria y sus métodos*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979.

Anguita, Eduardo; Teitelboim, Volodia. *Antología de poesía chilena nueva*, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1935.

Azócar, Rubén. *Poesía chilena moderna. Antología*, Stgo., Ed. Pacífico del Sur, 1931.

Baeza Flores, Alberto. *Radiografía política de Chile*, México, B. Costa Amic Ed. 1972.

Carter, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México, Ediciones de Andrea, 1968.

Castro, Víctor. *Poesía nueva de Chile. Antología*, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1953.

Díaz Arrieta, Hernán (Véase Alone).

Dyson John. *La evolución de la crítica literaria en Chile*, Stgo., Ed. Universitaria, 1965.

Elliott, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, Nascimento, 1957.

Fernández, Teodosio. *El teatro chileno contemporáneo* (1941-1973), Madrid, Colección Nova Scholar, 1982.

Godoy, Hernán. *Estructura social de Chile*, Estudios, selección de textos y bibliografía, Stgo., Ed. Universitaria, 1971.

___ *La cultura chilena.*Ensayo de síntesis e interpretación sociológica. Stgo., Ed. Universitaria, 1982.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Guzmán, Nicomedes. *Nuevos cuentistas chilenos. Antología*, Stgo., Ed. Cultura, 1941.

Iñigo Madrigal, Luis. "La novela de la 'Generación del 38'", en: *Hispamérica*, Bs. As., N° 14, 1976, pp. 27-43.

Lago, Tomás. *8 nuevos poetas chilenos.Antología*, Stgo., Ed. de la Universidad de Chile, 1939.

___*Tres poetas chilenos*, Stgo., Ed. Cruz del Sur, 1942.

Latcham, Ricardo. "La historia del Criollismo", en: *El Criollismo*, Stgo., Ed. Universitaria, 1956, pp. 7-55.

___*Antología* (crónica de varia lección). Stgo., Ed. Zig-Zag, 1965.

Lillo, Samuel. *Literatura chilena* (Con una antología contemporánea), Stgo., Ed. Nascimento, 1930.

Menfi, Domingo. *Estudios de literatura chilena,* Stgo., Ed. Nascimento, 1938.

Montes, Hugo. *Poesía chilena. Antología del medio siglo*, Stgo., Ed. del Pacífico, 1956.

Morgado, Benjamín. *Poetas de mi tiempo*, Stgo., Talleres Gráficos periodística Chile, 1961.

Muñoz, Luis. "El Angurrientismo", en: *Acta Literaria*, Concepción (Chile), N° 6, 1981, pp. 27-37.

___ "'El verdadero cuento en Chile'. Hacia la determinación de una generación", en: *Acta Literaria*, Concepción, N° 8, 1983, pp. 53-65.

Oelker, Dieter. "El criollismo en Chile", en: *Acta Literaria*, Concepción, N° 8, 1983, pp. 37-51.

___ "El imaginismo en Chile", en: *Acta Literaria*, Concepción, N° 9, 1984, pp. 75-91.

Oyarzún, Luis. "Crónica de una Generación", en: *Temas de la cultura chilena*, Stgo., Ed. Universitaria, 1967, pp. 158-173.

Santana, Francisco. *Evolución de la poesía chilena*, Stgo., Ed, Nascimento, 1976.

Serrano, Miguel. *Antología del verdadero cuento en Chile*, Stgo., Gutemberg, 1938.

Silva Castro, Raúl. *Los cuentistas chilenos*, Stgo., Ed. Zig-Zag, 1937.

___ *Retratos literarios*, Stgo., Ed. Ercilla, 1932.

___ *Panorama literario de Chile*, Stgo., Ed. Universitaria, 1961.

___ *La literatura crítica de Chile.* Stgo., Ed. Andrés Bello, 1969.

Vergara, Sergio. *La polémica entre autores y críticos (1932-1933) desde la perspectiva de la teoría de la recepción literaria*, (Tesis Magister artium). Una síntesis de este estudio es: "La polémica entre autores y críticos (1932-1933). Presentación y propuesta de un análisis historiográfico", en: *Actas del Cuarto Seminario Nacional de Estudios Literarios*, Valparaíso (Chile), Publicaciones de la Oficina de Promoción y Desarrollo, 1989, pp. 451-468.

IV Vanguardia en Europa e Hispanoamérica

IV. 1. Vanguardia europea.

AAVV. *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987.

___*Text + Kritik. Hans / Jean Arp.* Edition Text + Kritik Verlag, München, N° 92, 1986.

Apollinaire, Guillaume. *Die Maler des Kubismus*, Frankfurt am Main, Luchterhand Verlag, 1989.

Béhar, Henri; Carassou, Michel. *Le Surréalisme (Textes et débats)*, Paris, Le livre de poche, 1984.

Breton, André. *OEuvres complètes*, I (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard, 1988.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

Dictionaire général du surréalisme et de ses environs, Paris, PUF, 1982.

Enzensberger, H. M. "Die Aporien der Avantgarde", en: E., H.M., *Einzelheiten I / Poesie und Politik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 50-80.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek/Hbg., Rowohlt, 1966.

Goll, Claire. *Ich verzeihe keinem*, München, Knaur, 1976.

Grimm, R., Hermand, Jost. (edts.) *Faschismus und Avantgarde*, Königstein/ Taunus, Athenaum, 1980.

Gumbrecht, Hans-Ulrich. "Modern, Modernität, Moderne", en: O. Brunner, W. Conze y R. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischsozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett, IV, 1972, pp. 93-131.

Hamburger, Michael. "Eine neue Enthalsamkeit", en: *Wahrheit und Poesie: Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Frankfurt, Berlin, Wien, Ullstein 1985, Dt. Erstausgabe, 1972, pp. 288-346.

Huelsenbeck, Richard. *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Leipzig, Steegemann, 1920.

___ *Reise bis ans Ende der Freiheit*, Heidelberg, Lambert Schneider Verlag, 1984.

Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus. *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.

Jauss, Hans Robert. "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität", en: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

Nadeau, Maurice. *Histoire du Surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964.

Pierre, José (ed.). *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, I, Paris, Eric Losfeld, 1980.

Siepe, Hans. *Der Leser des Surrealismus*, Stuttgart, Klett Cotta, 1977.

Steinwachs, Ginka. *Mythologie des Surrealismus*, Frankfurt am Main, Stroemfeld/ Roter Stern, 1985.

Warning, Rainer; Wehle, Winfried (edts.). *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, Wilhelm Fink Verlag (utb=1191), 1982.

IV.2. Vanguardia latinoamericana

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

___ *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

Collazos, Oscar. *Las Vanguardias en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965.

Fernández Retamar, R. "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana" (1973), en: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 107-110.

Lihn, Enrique. "El surrealismo en Chile", en: *Nueva Atenea*, Concepción, N° 423, 1970, pp. 91-96.

Meyer-Minnemann, Klaus; Vergara, Sergio. "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", en: *Acta Literaria*, Concepción, N° 15, 1990, pp. 51-69. Tb. en: Wenzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 301-320.

Meyer-Minnemann, Klaus. *Avantgarde und Revolution. Eine Anthologie*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1987.

___ "Lo moderno del Modernismo", en: *Iberoamerikanisches Archiv*, Berlin, Colloquim Verlag, 13, N° 1, 1987, pp. 77-91.

___ " Octavio Paz in den dreissiger Jahren: Rekonstruktion einer mexikanischen Avantgarde", en: Hölz, Karl (ed.), *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur.*

Akten des Kolloquiums Trier (5. bis 7. Juni 1987), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988. pp. 121-136.

Müller-Bergh, Klaus. "De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", en: *Revista chilena de literatura*, Stgo., N° 31, 1988, pp. 31-61.

Osorio, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

"*El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, CELARG, 1982.

___ *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Pizarro, Ana, "Vanguardia literaria y vanguardia política en América Latina", en: *Araucaria*, París, N° 13, 1981, pp. 81-96.

Reichardt, Dieter. "Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien", en: *Iberoamericana*, Frankfurt, 13, N° 2/3, 1989, pp. 51-69.

Rey, Tomás. "Apuntes sobre el para-surrealismo y el surrealismo en Chile", en: *Zona franca*, Caracas, N° 11, febrero de 1972, pp. 39-49.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos), Roma, Bulzoni, 1986.

Vergara, Sergio. "El Runrunismo, un grupo literario de vanguardia de 1928", en: *Acta Literaria*, Concepción, N° 18, 1993.

Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1975.

V. Bibliografías, índices y otros

AAVV. *Referencias críticas sobre autores chilenos*, Stgo., Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.

Alarcón, Justo; Iciar de Sosía, María. *Bibliografía literaria de la revista Hoy* (1939-1943), Stgo., Biblioteca Nacional, 1970.

Castillo, H.; Silva Castro, Raúl. *Historia bibliográfica de la novela chilena,* México, Colección Studium 28, 1961.

Carter. B. G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve Historia y contenido*, México, Colección Studium, 24, 1959.

Englekirk, J. "La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica", *"Revista Iberoamericana"*, N° 26, 1961, pp. 9-79.

Flores, A. *Bibliografía de Escritores Hispanoamericanos,* (1609-1974), New York, 1974.

Leavitt, St. y otros. *Revistas hispanoamericanas. Indice bibliográfico (1843-1935)*, Stgo., 1960.

Promis, José. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, Stgo., Ed. Nascimento, 1971.

Reichardt, Dieter. *Lateinamerikanische Autoren. Literaturlexikon mit Bibliographie der deutschen Übersetzungen*, Tübingen, Erdmann, 1972.

Silva Castro, Raúl. *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Stgo., Ed. de la Universidad de Chile, 1958.

Torres, Manuel. *Aproximación al seudónimo literario chileno*, Stgo., Ed. Universitaria, 1985.