

dios». Muy posteriormente habría de explicar Huidobro: «Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: "El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta: haz llover"».

A mi juicio —y en vista de los citados testimonios— es indudable que cuando el poeta chileno llegó a París, a fines de 1916, ya llevaba consigo su «creacionismo», aunque el estímulo de los movimientos franceses de aquel entonces contribuyera a hacerle madurar y profundizar en sus ideas. En la capital francesa, Huidobro funda y colabora en revistas, se relaciona mucho con algunos poetas —Reverdy, Apollinaire...—, coopera con los dadaístas, se familiariza con el cubismo... Muy pronto publica —ya en francés, ya en español— algunos de sus libros más conocidos: en 1917, *Horizon Carré*; en 1918, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, estos dos últimos, en Madrid. De lo que significó para la poesía española la llegada de Huidobro a España, en 1918, se ha hablado en repetidas ocasiones: todos sabemos que sus novedosas teorías produjeron una enorme conmoción en los medios poéticos, y que el creacionismo trajo como secuela la formación inmediata de otros «ismos», más o menos importantes en sí, pero definitivos para entender el desarrollo de la poesía que vendrá más tarde, tanto en España como en América Latina.

No pretendo recoger en un párrafo la teoría «creacionista» que Huidobro elaboró y reelaboró a través de numerosas páginas en prosa. Quiero, sin embargo, destacar tres puntos importantes, que han de permanecer en el Huidobro mejor, y son clave para poder acercarnos a toda su obra. En primer lugar, la afirmación de la autonomía del poema, al declararlo «libre e independiente»; al declararlo un hecho

«en sí, tal como «una planta, un pájaro, un astro o un fruto». En segundo término destacamos la importancia concedida a la imagen, reveladora de relaciones ocultas que sólo el poeta puede sorprender. Por último, señalemos la defensa de la «superconciencia» —término que opondrá a «subconciencia»— como camino para llegar a la máxima lucidez, al «delirio», que hace posible la creación de la poesía. En este último punto, la teoría de Huidobro está en el extremo opuesto al surrealismo, que con frecuencia atacó; sin embargo, en éste, como en muchos otros casos, los «extremos» se aproximan bastante.

Altazor —la obra cumbre de Huidobro, a mi entender—, poema dividido en siete cantos precedidos de un fragmento en prosa —poesía en prosa que el poeta titula «Prefacio»—, comenzó a elaborarse en 1919; no fue publicado hasta 1931. Ya desde el principio el protagonista poemático se sitúa en un tiempo y en un lugar: «Soy yo que estoy hablando en este año de 1919/Es el invierno/Ya la Europa



enterró todos sus muertos». Desde el Canto I —o, mejor dicho, desde el «Prefacio»— hay un hombre, Altazor —que más adelante, en una ocasión, se llamará «Vicente, antipoeta y mago»—, ubicado en un mundo angustiosamente real. Hay —también lo sabemos desde el comienzo— un hilo anecdótico que unirá los cantos del poema: un viaje en paracaídas hacia el fondo de algo, hacia el fondo del hombre, del poeta: del hombre-poeta Vicente Hui-

dobro. Todo esto, desde luego, separa al autor de Altazor del autor de los poemas creacionistas primeros, creados por «un pequeño dios» y siempre lejanos de su creador. El creador es ahora un ser angustiado que parece desconfiar de su antigua seguridad en sí mismo, de su poder. El poeta se pregunta: «Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad? ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa/Con la espada en la mano? ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?»...

El viaje de Altazor —o «alto-azor», o Vicente— a través de los siete cantos del poema es una búsqueda de sí mismo. Pero el poeta que se busca tiene que buscarse a través de su creación. Por tanto, la angustia humana de Altazor es necesariamente angustia por hallar su decir. Y a través del poema, el viaje del hombre que cae con su paracaídas, se transforma en una investigación lúcida de la poesía. Por ello, si en el Canto I Altazor ve girar en torno suyo una serie de problemas de índole diversa, poco a poco se va metiendo por el mundo de las palabras, que es su problema fundamental. El viaje de Altazor tiene varias etapas. Tras la primera —angustia del hombre-poeta ante el mundo y desconfianza en los poderes del poeta-dios— podríamos hallar una etapa segunda, con una culminación en el Canto III, de abierta crítica a la poesía: a toda la poesía escrita hasta su presente, y acaso en primer término a la suya. Los Cantos IV y V representan una etapa nueva: el poeta ya no lo es, ahora se llama a sí mismo «antipoeta y mago». Se convierte en crítico de las palabras, que analiza y destruye. Pero de esta destrucción —y en ello obra el mago— nace la construcción: construcción de palabras nuevas —substantivos, principalmente, y algunos verbos— por medio de las cuales intenta expresar más justamente lo que

la lengua dada no puede expresar en forma suficiente. Es decir: Vicente Huidobro-Altazor quiere convertirse en creador de un nuevo lenguaje. El canto último, serie de sonidos sin sentido —aunque con un deliberado sentido dentro del conjunto del poema—, es la culminación de este viaje por la palabra. De esta aventura que podríamos ver —así se ha visto con frecuencia— como la historia de un fracaso: fracaso del poeta, fracaso de la poesía, fracaso de la palabra. Sin embargo, el poeta o antipoeta Vicente Huidobro nos ha ido llevando poco a poco por un mundo de expresivas palabras nuevas, de sonidos sugestivos, de ritmos alucinantes. Y acaso cuando llegamos al final, no pensamos que un poeta ha muerto, sino que ha nacido un Mago.

Hoy, a más de cuarenta años de distancia de su publicación, podemos contemplar a Altazor objetivamente. Y sabemos que no es posible juzgarlo sólo como un ejemplar experimento vanguardista, porque trasciende los límites de lo experimental. Como un gran poema, o como una mágica vibración, Altazor queda, con su prolongado «A i a i i i i i o i a» final, latiendo, gritándonos. ■
A U R O R A DE ALBORNOZ.

Comprender la Medicina

Una de las formas de comunicación más difíciles, menos conseguidas, es la del médico y el enfermo. El enfermo es un hombre asustado, con una tendencia muy natural a creerse un caso único; el médico, un hombre acostumbrado a clasificar en grandes grupos las enfermedades, que en muchos casos sabe —o cree saber— que el enfermo que tiene ante sí carece de motivos para cualquier temor serio y que es uno más entre millares con síntomas iguales. Les separa, además, un lenguaje. Una falta de tiempo y de voluntad

del médico de ser más explícito, de ser más accesible. Pero les separa también algo más: el hombre suele tener una idea disparatada de su propio organismo, de su funcionamiento simplemente normal y, sobre todo, de sus anomalías. Está cargado de supersticiones, consejos, causticas, tabúes ancestrales. No es su culpa. Desde la antigüedad hasta nuestros días, la Medicina se ha recubierto de secreto: desde que era sagrada hasta que es un computador.

Roger James, en su «Understanding Medicine», ha escrito una especie de guía o de manual para conocerse a sí mismo, a su propio cuerpo. Se publica ahora en España con un título que parece inapropiado: «Introducción a la Medicina»; el original «Comprender la Medicina» es más real. El autor posee ese «common sense» tan propio de los divulgadores británicos: claridad, sencillez, descripción. Eran inevitables en un libro como éste. Tiene la honradez de explicar no sólo lo que se sabe, sino de anotar lo que no se sabe aún, cosa que los médicos no suelen hacer con sus pacientes, quizá por una razonable preocupación terapéutica, por no decir al enfermo: «La Medicina no sabe bien lo que tiene usted y carece por ahora de los medios de curarle». Difícil y antiguo debate, nunca resuelto, el de si el médico debe o no decir la verdad última a su paciente. Hay tres escuelas esenciales: que el enfermo debe saberlo todo, aun lo peor, porque su actitud y su responsabilidad en la vida dependen de ese conocimiento; que no debe saber nada, porque la depresión podría acentuar su enfermedad; que debe saberlo porque quizá unos misteriosos elementos psíquicos podrían en un caso desesperado poner en

funcionamiento unos mecanismos de defensa dormidos.

Sin desdeñar de ninguna manera los aspectos psicosomáticos de la enfermedad, ni los factores sociales que influyen decisivamente en ella, Roger James no hace especial hincapié en estos temas porque no constituyen el objeto esencial de su libro, que es el de informar más concretamente del funcionamiento del cuerpo y de la disfunción que se produce en los casos patológicos. Precisamente una de sus preocupaciones consiste en evitar ese tipo de teorías que suelen tener muchas personas, y que a veces sustentan muchos auténticos sabios investigadores, llevados por la deformación profesional de su especialidad, de que «todo es microbiano», o «todo es psicológico», o «todo es hereditario», y aún los que creen, y son muy frecuentes incluso entre la clase médica, que la enfermedad procede en gran parte de un comportamiento equivocado o malo del enfermo, lo cual no es más que una traslación muy desafortunada de la culpabilización tipo «pecado original», y forma parte de la psicología del hombre asustado, como ciudadano.

Libro de necesaria lectura para todos. Sin excluir a los médicos, que encontrarán una forma inversa del enunciado de James: comprender al enfermo. Y disipar algunos de los errores que ellos mismos pueden cometer en su comunicación con este ser que les pide socorro. ■ P. B.

funcionamiento unos mecanismos de defensa dormidos.

«Yo declaro que Tristán Tzará encontró la palabra "dada" el 8 de febrero de 1916, a las seis de la tarde; yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzará pronunció por primera vez esa palabra que desencadenó en nosotros un legítimo entu-

■ P. B.

Dadá: la aventura es la aventura

«Yo declaro que Tristán Tzará encontró la palabra "dada" el 8 de febrero de 1916, a las seis de la tarde; yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzará pronunció por primera vez esa palabra que desencadenó en nosotros un legítimo entu-

(1) Roger James, «Introducción a la Medicina», traducción de Elena Arnedo Soriano. Alianza Editorial («El libro de bolsillo»). Madrid, 1972. La primera edición inglesa es de 1970.



«LA CUADRILLA»,
DE RODOLFO MENESES

Ha aparecido recientemente una novela de Rodolfo Meneses, «La cuadrilla», publicada por Ediciones Martos, Barcelona, en su colección Semáforo. El autor nació en Burguillos del Cerro (Badajoz), y colaboró en diversas antologías poéticas, como «Poesía Nueva» y «Poesía Joven». Ha publicado una novela: «Sandra», y ha sido finalista en el Premio Ondas, con «El avispero»; en el Planeta, con «Las lonas», y en el Elisenda de Menéndez, con «El quiosco». «La cuadrilla» narra la peripecia de un grupo de cinco trabajadores extremeños —apodados «Amante», «Tanguito», «Mira», «Negro» y «Letras»— en las tareas de repoblación forestal de la vecina sierra onubense en las últimas estribaciones de Sierra Morena. Desde el momento en que se forma la cuadrilla hasta la hora final del cobro de los destajos y el incendio de la choza que los ha cobijado, el libro nos ofrece la vida de los cinco protagonistas durante su temporada de trabajo y, también, mediante frecuentes «flash back» su existencia anterior, el duro entorno vital, el círculo familiar y los avatares que configuraron la personalidad de cada uno, reflejada en su apodo característico: un enamorado, un antiguo estudiante frustrado, un marido engañado, etcétera... Más que drama rural, como se lo ha calificado, «La cuadrilla» parece una obra costumbrista, pues de ella interesa, quizá más que el hilo vital que la sustenta, la pormenorizada narración de costumbres y usos de una zona poco o nada tratada por la literatura, sus abundantes descripciones paisajísticas, los modos gastronómicos y laborales, que denota todo en su conjunto un excelente conocimiento de la comarca.

**I CONCURSO LITERARIO
VILLA DE BILBAO**

La Caja de Ahorros Municipal de Bilbao convoca el I Concurso Literario Villa de Bilbao, 1974. Este concurso para novelas en lengua castellana tendrá carácter de bienal, y estará dotado con un premio de 500.000 pesetas. Las novelas, que deben ser originales e inéditas, se enviarán antes del 31 de julio de 1974 a la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Gran Vía, 23, Bilbao-1, con la indicación expresa: «Para el I Concurso Literario Villa de Bilbao».

**III BIENAL DE POESÍA
PROVINCIA DE LEÓN**

La Institución Fray Bernardino de Sahagún convoca la III Bienal de Poesía Provincia de León, dotada con un premio de 100.000 pesetas. Igualmente convoca sus Premios para Trabajos Científicos Tesis y Tesinas, relacionados con temas o aspectos leoneses. Los trabajos deben presentarse antes del 30 de julio de 1974, en la sede de la Institución: Edificio Fierro, calle de la Residencia, s/n. León.

siasmo. Esto sucedía en el café Terrasse, de Zurich, y yo llevaba un brioche en la nariz. Estoy persuadido que esa palabra no tiene importancia y que sólo los idiotas y los profesores españoles se interesan por las fechas. Lo que nos importa es el espíritu dadá, y todos éramos dadá antes de la existencia de dadá», escribió Hans Arp.

Aunque no sea profesor español ni —al menos en una primera lectura— dé la impresión de idiotéz irremediable, Georges Hugnet muestra un saludable interés por las fechas y la precisión en su obra «La aventura dadá», escrito en 1957 y publicado ahora en España (1).

La mitad del libro está dedicada a la narración de la experiencia dadá. La otra mitad es una antología de casi sesenta artistas hecha con criterio generoso.

Esta aventura va desde su nacimiento en el citado café Terrasse (el mismo donde por entonces un ruso llamado Vladimiro Ilich entretenía su exilio jugando al ajedrez) hasta su muerte, ocurrida en París hacia 1922, poco después de una exposición de Man Ray «bajo la presidencia del movimiento dadá, y donde no estaban previstas «ni flores ni coronas ni paraguas ni sacramentos ni catedrales ni alfombras ni bombos ni sistema métrico ni españoles ni calendario ni rosa ni bar ni incendio ni caramelos». Y a pesar de que su sumo sacerdote Tristan Tzara dijo que «hay que realizar un gran trabajo destructivo», la cosa no llegó a tanto, puesto que hasta «Cabaret Voltaire», primera publicación del movimiento, se vio sometida a los manejos mercantiles de que toda innovación pretendida o real suele verse aquejada: el editor lanzó cin-

(1) Georges Hugnet: «La aventura dadá», prólogo de Tristan Tzara, versión de María de Calonge y Mariano Antón Rato. Ediciones Júcar. Colección «La vela latina». Madrid, 1973. Sobre el mismo tema puede verse: «Historia del dadáismo», Hans Richter. Ediciones Nueva Visión.

cuenta ejemplares en edición de lujo para coleccionistas. Esta es la nómina de colaboradores: Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, von Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, van Rees, Slodki y Tzara.

Contemporáneamente al grupo germinal de Zurich, en Nueva York, Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia ensayan caminos semejantes. Hacia 1917, Picabia, que mantiene relaciones con Isadora Duncan, es abandonado por su mujer; Picabia la sigue y regresa a Europa. En Barcelona cambia la plástica por la literatura y, además de algún número de su revista «391», publica una colección de poemas... Más tarde, debilitado y casi enfermo, marcha a Suiza para reponerse. Allí encuentra a Tzara y su grupo, y de esta forma, la tendencia americana se une a la europea.

Huelsenbeck (del primitivo núcleo fundador) regresa a su Alemania natal. En Berlín predica la buena nueva y funda alguna publicación. En 1919, «Der Dada» es el evangelio de la rama teutónica, que tiene una figura clásica en Max Ernst (quien llegó a firmarse Dadamax Ernst) y una personalidad vigorosa en Heartfield (2).

Un año, 1920, y una ciudad, París, marcan el cenit del movimiento, agrupado allí alrededor de la revista «Littérature», fundada por Breton, Soupault y Aragón. En 1922, rompen Breton y Tzara. El segundo escribe al primero: «El marasmo actual, resultado de la mezcla de tendencias, de la confusión de los géneros y de la sustitución de los grupos por individualistas, es más peligroso que la reacción. Prefiero permanecer inmóvil antes que alentar una acción que considero

(2) Heartfield realizaría en la época hitleriana unos fotomontajes de excepcional importancia. Algunos de ellos fueron expuestos en la galería Redor, de Madrid (ver TRUNFO, núm. 556).

perjudicial a esa búsqueda de lo nuevo...».

Hugnet termina así el relato de la aventura dadá: «Su intransigencia le separaba de un público que aún no había alcanzado el increíble masoquismo actual. Ahora bien, esa frontera, por una parte y por otra, ha sido cruzada con brío por unos confines de explotación, y por los otros, con un fin especulativo. ¿No hay que «vivir con su tiempo»? ■ V. M. R.

**«Giordano
Bruno
y cenizas
de Bruno»**

En estos tiempos y por acá, la cultura es (¿cómo no podría serlo ya?) una linda sucesión de espantos y sobresaltos, y de puro horror se construyen no sé si nuestras vidas o tan sólo nuestras bibliotecas. Pues, ¿caso Giordano Bruno, nolano, a quien los más crefan tiempo ha pasto de llamas y sus cenizas con cuidado aventadas (según cuerda costumbre del Santo Oficio) o, al menos, confinado a la letra pequeña de los manuales, no se resuscita por obra y gracia de sus mismas cenizas y solicita hospitalidad de nuestra cansada memoria?

Malamente se tolera que quien ha sufrido ya la fatal bendición de la historia nos turbe de nuevo con palabras destempladas y venga a referirnos a qué mundos dieron cabida los atrios de su memoria. Filósofos hubo que dejaron noticia de lo que comían o, quizá, de su predilección por los brocados o por los tobillos de las hetairas. Así, cuenta Diógenes Laercio que Menipo practicaba la usura marítima y De Quincey de Kant, que en los últimos años de su vida perdió toda noción del tiempo y apuntó en un papel de cuántos meses se componía el verano para evitar su olvido. Más turbador parecería hablar de aquellos arenques que pidió Santo Tomás de Aquino casi moribundo (que así me

lo contó quien de esto sabe) o, en este caso, del Bruno mago y alucinado viajero por entre las esferas, no carne de telescopio, cual le supone una piadosa tradición.

Desde que entre nosotros habita la ciencia histórica (va ya para muchos años) nos hemos habituado a sepultar con unción ciertos sórdidos indicios de que las palabras de los hombres no daban fin en la caída de las manzanas o en su precio. Devota tarea, «santo oficio», esta de entregar al fuego las palabras como si en ellas hubiese enigmas solapados. Los hay de cierto, aunque sólo en cada una de ellas.

Giordano Bruno ardió y sus cenizas se dispersaron. Pero no menospreciemos al nolano que, empecinado mago, supo convertir aquellas cenizas pecadoras en el jeroglífico postrero de la palabra que le designaba («brulobruo», dirá Joyce, artífice también de la memoria). Memoria es siempre la ceniza que no loco olvidó, y de cenizas estaban hechas todas sus palabras. ¿Podría la Santa Inquisición purificar lo que, en su fragmentario saber de lo que es, ignoraba por completo? Y bien: ¿quemaron su cuerpo o su nombre?, ¿su escondida acumulación de saberes o una menguada parte de aquellas complicadas estancias en que el filósofo reúne infinitas palabras? Poco sospechaban sus enemigos que el mundo ardía con él y su memoria, y que los cantados (con lágrimas sí, porque muchas fueron las víctimas de la incredulidad) espacios copernicanos se verían ya vacíos de su más acostumbrado peregrino.

«He aquí —dice de sí el propio Bruno— a aquél que excedió los límites del aire, penetró en el cielo, recorrió las estrellas, traspasó los confines del mundo, tras haber desvanecido la fantástica muralla de las primeras esferas, de las octavas, las novenas,

(PASA A LA PAG. 57)