

Sergio Vergara Alarcón*

CABALLO DE FUEGO (1945-1959).
UNA RECONSTRUCCIÓN DE DOCUMENTOS
HEMEROGRÁFICOS**

Los intentos historiográficos de la literatura chilena no alcanzan a ser satisfactorios, ya que no han abordado la dispensiosa y necesaria tarea de recopilar las revistas literarias y otros documentos hemerográficos que, como documentos de producción y a la vez de recepción de textos, entran al circuito de distribución y consumo, fijan un canon de obra, ofrecen opciones axiológicas y determinan formas históricas de lecturas. En la mayoría de los casos los ejercicios teóricos giran normalmente en torno a la historia de la “idea de la literatura”, mediatizada por las instancias críticas, en la forma de una metahistoriografía, más que, fenomenológicamente en torno a los textos mismos.

* Universidad de La Serena.

** Este trabajo forma parte de una investigación más amplia, que ha sido apoyada por el Departamento Alemán de Intercambio Académico (DAAD) que permitió al autor una estadía como investigador en Hamburgo y Berlín, durante los meses de noviembre y diciembre del año 2000.

Las revistas literarias forman parte de los sistemas intermediarios funcionalizados por la Institución Literatura, junto con los agentes literarios, los consejos de redacción, consejos consultivos, los archivos literarios, las academias de la lengua, los premios literarios, las sociedades y agrupaciones literarias, etc. De allí que sea necesario reconstruir ese corpus hemerográfico, para actualizar todas las instancias participantes en este diálogo contextual, incluida, claro está, la recepción crítica.

En Santiago de Chile se publica la revista *Caballo de fuego*, que aparece en 1945 y que se reedita en Buenos Aires y luego en Bogotá, hasta 1959. Su director fue Antonio de Undurraga, bajo cuya égida, se publica, distribuye y difunde “la mayor poesía de idioma castellano”, según se lee en el número 11, de julio de 1958, en el marco de una entrevista del 31 de marzo de 1957.¹

No es inédito el caso en Chile de una “revista literaria de autor”, revista de autorreferencia y de “autoantología”.² Sí llama la atención la perdurabilidad de éste órgano de difusión, dada la fugacidad de empresas similares, también la procedencia de los colaboradores y el recurso retórico que la quiere situar “a la vanguardia” de la poesía en lengua española. Su afán, como el de toda revista, es el de sentar un canon programático y cristalizarlo en casos líricos específicos. La creación de una revista no quiere inscribirse en una serie textual, si no es negándola por su ocupación de un lugar diferencial. Por lo demás, la revista actúa en el presente inmediato y opera coyunturalmente; por ello tiene una vigencia diacrónica muy distinta a la que tiene un libro, el cual puede ser recepcionado productivamente a mediano y largo plazo. La revista sirve inmejorablemente como documento

¹ En *Intermedio*, Bogotá. Otro nombre del periódico es *El Tiempo*.

² Los casos más notables son los de Huidobro (*Vital*, 1934; *Pro*, 1934; *Ombligo*, 1935; *Total*, 1936-1938; *Actual*, 1944); de Rokha (*Multitud*, algunos números, 1939-1963) y Anguita (*David*, 1953).

actualísimo de las expectativas contextuales que quiere satisfacer y realiza una suerte de “política cultural”. La misma aproximación del crítico a la revista es una operación más arqueológica que la del mismo receptor frente a un libro.³

Las marcas peritextuales de la revista deben estudiarse a la luz de las exigencias de acatamiento de los autores allí recogidos, puesto que ellos se someten a un tutelaje más o menos explícito según el lugar y la recurrencia de sus apariciones.⁴ La inclusión en antologías o en revistas implica por parte de los responsables de dichas instancias un sistema de normas, vigilancia y arbitrio, ya que autoriza y desautoriza algún paradigma literario. Lo que hace esta instancia, resguardadora y originada por esa “Institución literaria” es legitimar la “literaturidad” de la literatura y sostener principios poetológicos únicos.⁵

De allí que las reseñas, lo avisos de ediciones coetáneas, las antologías, quieren señalar su ubicación en la historia de la crítica y de la producción literaria. Los autores firmantes o los lugares privilegiados del editorial insisten en avalar la “nueva perspectiva” con referencias al director, en este caso. Por eso, el órgano difusor se autoconcibe como recopilador, albacea (pasado) y en la prospectiva avanza la preceptiva, bajo el imperativo del “deber ser”. Ya desde el paratexto que es el título se infiere las intenciones de sentido de la revista.

Como toda revista que pretende “sentar bases” y alinear “nuevos rumbos”, los textos, reseñas no son parcos en sumarios y evaluaciones, y responden a la retórica del manifiesto.⁶ Tanto los manifiestos, como los prólogos

³ Cfr. Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en: *América: Le discours culturel dans les revues Latino-américaines (1940-1970)*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992.

⁴ Vid. Genette, Gérard. *Paratexte*. Frankfurt-New York, Campus Verlag, 1992.

⁵ Vid. van Dijk, Teun. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Cátedra, 1987.

⁶ Cfr. Abastado, Claude: “Introduction a l’analyse des manifestes”, en *Littérature* 39 (oct. 1980): 3-11. Tb. Kanev, Venko: “El manifiesto como género.

“escriben constantemente la historia de la literatura al modo del relato mítico”, en el sentido de que hay toda una filosofía al servicio de la invención o de un nuevo género,⁷ como el encuentro y proyección de una nueva “clave”. Esto agrega materiales para la caracterización del Manifiesto y de los prólogos, proemios, postprólogos, epílogos, en tanto “géneros” y permite formular una tipología discursiva.

La revista que leemos se autopercibe como abiertamente americanista e integradora, luego del declive y la relajada eficacia que habían sufrido las tendencias inmediatamente anteriores (especialmente si la ponemos en relación dialógica con la denominada Generación del 38). Hay que ejercitar algunas preguntas: ¿cómo se declina el sema “vanguardia” en este nuevo contexto? Y ¿cómo se entiende lo “moderno”?, esto, ya que se habla de una “escuela de poetas de Santiago”, de un “nuevo movimiento” fundado por Darío, etc. Estas cuestiones han sido ya puestas a la discusión en otra parte.⁸

En un texto del editorial se habla de poetas sin lectores, de un comercio editorial desinteresado; de otro lado, se postula la revista contra los “poetas correligionarios (...) e inofensivos”. Todavía hay que reconstruir el posible interlocutor de estas frases que despachan filiaciones literarias reconocibles. El texto anuncia un “avance que va más allá de las cenizas dejadas por el surrealismo y la seudo poesía del simplismo estético de carácter político”. Hacia atrás, hay que leer esto como una mención a Mandrágora y a la literatura del

Manifiestos independentistas y vanguardistas”, en: AAVV América. *Polémiques et manifestes*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 11-18.

⁷ “Die Vorworte und die Manifeste schreiben ständig die Geschichte der Literatur –im Modus der mythischen Erzählung”. (Gleizes, J.M.: “Manifestes, Préfaces”), en: Genette, Gerard. *Paratexte. Op.cit.* p. 219. (La traducción es mía).

⁸ Véase mi libro: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años treinta*. Santiago (Chile), Ediciones de la Universidad de Concepción, 1984. Tb., en lo puntual, mi artículo “La ‘actitud moderna’ en el contexto chileno de la Segunda Guerra Mundial. (Una encuesta de la SECH)”, en: *Acta Literaria*, N°22, pp.: 141-152, 1997.

Realismo Socialista que son dos vías que actualizan dos proyectos en el complejo marco de la así denominada “Generación del 38”.⁹

El texto que abre la revista es emblemático por el lugar privilegiado que ocupa: “Poesía y efígie de Antonio Bórquez Solar”, escrito por el director Antonio de Undurraga. Luego de datos bio-bibliográficos sobre el poeta, el reseñista traza un diálogo con el Modernismo dariano, se hace hincapié en su superación ya que, dice, se le va restando Cosmopolitismo. Undurraga recorre la línea que va desde Darío y enfatiza la “traición” estilística que hace a sus epígonos —entre ellos— Pezoa Véliz. Para Undurraga, Bórquez Solar representaría el “arquetipo chileno” que, en su reflexión, vale tanto como “tesoro heroico”, “pura entraña hispana, huilliche, polinésica; grupo humano de valiosa contextura, tanto racial como espiritual”.

Pero lo fundamental, en palabras del columnista, es el temple, el tono de “juglar de firme cuño” que Bórquez Solar adquiere gracias a su libro *Romancero del Guerrillero*, donde “encuentra su verbo la plenitud poética, hasta tornarse obra definitiva”. Luego de celebrar la sabiduría “criolla y chilena”, Undurraga declara a este libro como el “pequeño ‘Martín Fierro’ de Chile”. Hasta aquí el artículo del primer número de la revista.

No es de extrañar, que este texto esté “intervenido” (en el centro de la página) por otro de la editorial: “Esta revista...”, que reproducimos *in extenso*:

CUANDO el fuego de la destrucción y la esperanza barre en la tierra a los que pretendieron matar el surco feliz y el áura sagrada de los cánticos, nosotros levantamos esta casa de amor y de veneración para la Poesía. Levantamos esta casa no para vivir en ella como esclavos de sus ardientes espejos, sino que para

⁹ Vid. Vergara, Sergio. *Ibid.*, pp. 169 y ss.

hospedarla y adorarla, sin cerrar nuestro corazón al grito caliente de los hombres y los muertos que lo fueron por salvarla de la garra y del exilio.

QUEREMOS que la Poesía encuentre aquí su ventana de luz, su jardín y su nobleza. Esta revista, sostenida por la alta inteligencia de nuestra Universidad, está sumisa, pero dignamente, puesta al servicio de la Poesía. Y por estarlo sólo pretende un compromiso: evitarle toda llaga y todo contrabando que la perjudique.

ES una revista chilena que hará de arca de poemas valiosos que es menester robar al silencio y a la desmemoria. Juzgamos que la poesía de Chile precisaba de ésta como caja de fondos: ¡seamos, unánimemente, severos celadores de su caudal!

Huelga decir el sentido de las mayúsculas en los encabezados y el tenor retórico lexicalizado del manifiesto. Allí se programa lo que la revista es, en un contexto que la urge, y lo que pretendería llegar a ser; recoge, se legitima en este registro, y se proyecta. No es necesario volver a los semas del título como proyectivo.

El número 2 de diciembre del 45 se encabeza con un artículo del poeta Juan Ramón Jiménez titulado "Poesía y efigie de Teresa Wilms Montt".¹⁰ La inclusión de esta nota altamente laudatoria opera según el principio retórico de la autoridad y el mismo poeta se presenta como aquel que rescata (testimonia históricamente) el valor de la producción de la poetisa, dada la carencia de recepción: "lo que siempre acaece en países donde no hay críticos, ensayistas, ni editores de valía para amparar a los escritores nacionales", ello tiene su explicación en un "complejo de inferioridad para valorar todo lo suyo". El editorial luego "cede la palabra al ilustre

¹⁰ Un volumen que recoge biografía, diarios y textos poéticos de la autora es *Teresa Wilms Montt. Obras completas*; de Ruth González, Santiago de Chile, 1994.

poeta quien, en forma espontánea, honda y bella, ha restaurado para siempre el nombre de esta grande y dolorosa mujer.” Luego reproduce el texto.

Reseña Jiménez su lectura de la poetisa en carta dirigida a ella, en la que dice: “eran líneas como de un primitivo de cualquier literatura grande, griego. Por ejemplo, que fuera completamente de hoy, de mañana y de siempre.” Considera su escritura “tan sencillamente natural y extraña (...) con un saber tuyo intuitivo”. Agrega: “tu expresión original encuentra la emoción más clara de un misticismo nuevo (...) hecho con otras cosas, entre cosas tan diferente”. Luego el poeta enfatiza su homenaje: “siempre has vuelto a mí cuando he pensado en el genio literario de Chile. Tú sobre todos los chilenos y las chilenas”. Luego hace un paralelo entre la poetisa y Teresa de Jesús, tan igual y diferente —dice— de ésta, “distinta, sobre todo, Teresa, distinta por ti distinta.”. La carta está firmada en Washington, en abril de 1944.

En seguida se publican cuatro poemas de Teresa Wilms: “Páginas de mi diario” (I y II), “Alta mar”, “Londres, septiembre 191...” los tópicos son de cuño romántico mezclado con una acsesis efectivamente mística. Unos versos que rematan sintéticamente el conjunto lo dan los que siguen: “Hay tres, digo, tratando de sí atraerse; tres, digo mirando el techo: el amor, el dolor y la muerte”. Hasta aquí el número que revisamos.

El editorial de este número acusa recibo de las favorables recepciones del número uno y puntualiza: “Y es así como tenemos en nuestro poder una tal cantidad de cartas que nos es absolutamente imposible contestarlas, una a una”. Los tenores de la correspondencia son de “estímulo y encendida felicidad. América del Sur y Gran Bretaña, han otorgado amplio césped y cebada estelar a este pegaso que porta el más alado y profundo de los nervios de Chile: su Poesía”.

Es relevante decodificar la situación poetológica en la que se quiere situar la revista una vez más con el objeto obligatorio de marcar un canon institucional único y deseadamente irrepetible: “en cuanto a polvos o rostros enharinados, bien sabéis que este hipocampo no conduce payasos” y alude a la asunción seria y sin alardes de esta escritura en la hora “de relojes empapados en sangre en que ha vivido el orbe”. De allí que se anuncie el *desideratum* optimista: “creemos en una pronta y hermosa madrugada para el hombre”. Finalmente, la revista solidariza con las víctimas de la guerra: ¡LOOR a los generosos combatientes ya muertos”.

El tercer número de *Caballo de fuego* se edita en Buenos Aires, desde donde sale “en Ultramar”. Se dice allí de Argentina: “país grande, tolerante y fraterno (...) va en busca de las más puras llamas del genio joven y creador de América”. Y reitera su vocación romántica: “va junto a los sabios, los poetas y las plazas públicas proclamando su fe en América, su buena nueva y su luz”. El principal patrocinador de la primera época de la revista fue, según consta en esta nota del editor, la Universidad de Chile: “hoy en su segunda etapa, sólo se apoya en su prestigio y justamente ganado, en la capacidad de sacrificio de su director y en el leal concurso de algunos avisadores verdaderamente serios y respetuosos de la cultura y la gran poesía de América del Sur”. Es interesante ver aquí cuales son las nuevas filiaciones institucionales y mediatizadoras, más cerca que las publicaciones anteriores, a los principios del mercado y todavía su arraigo en un americanismo declarado: “Creemos que *Caballo de fuego*, integra un limpio mensaje creador, sin servilismos estéticos hacia el Viejo Mundo”. Es portavoz de una “América que crece y sueña y que es también hogar de europeos ilustres” y que allí dejará “su generoso albatroz de perdurable papel iluminado”. Con esto termina el Editorial. En una breve viñeta inferior, se llama en varias lenguas a colaborar, lo cual habla a

las claras de su sentido integrador y multicultural.¹¹ Y finalmente un texto que como paratexto es decidor de lo que la revista quiere ser en el contexto de las producciones y como fijación de una línea distinta y programática: “*Caballo de fuego* invita a los poetas americanos a enviar sus libros publicados u obras inéditas para proseguir su *labor antológica*”.¹²

Es interesante detenerse aquí en los títulos y subtítulos como paratextos ya que son indicadores de una posición estética, marcan al lector previsto y recortan el dominio de selección de contextos de los gestores. Es así como el número 5 lleva el subtítulo: “la poesía es fuente y madre de todas las artes” y trae las marcas del director Antonio de Undurraga, sin otro subtítulo. Hasta el número dos el subtítulo era “Revista semestral de poesía chilena”. El tercer número reza: “revista de poesía americana”, consecuentemente con la apertura que anuncia y revela y con su “segunda etapa bonaerense”. Es el propio director quien abre el volumen con una reflexión titulada: “Elementos y límites de la creación poética”.

Siguiendo la taxonomía de Bacon respecto de los ídolos (de caverna, de tribu, de foro y de teatro), Undurraga elige el tercer tipo para catalogar los malos entendidos en torno a una definición clara y exacta de la poesía: “por ser un concepto aun no definido y que cada cual lo entiende, un poco a su manera”. A juicio del columnista, los responsables de estos malos entendidos serían los filósofos, en otras palabras, “los brillantes y grandes constructores de ‘ídolos del teatro’”. Su proposición es realizar un procedimiento racional, inductivo y experimental, como él lo llama. Para ello toma textos de Fray Luis de León, Lord Byron, Rubén Darío, Vicente Huidobro, T.S. Eliot y finalmente Tzara.

Los criterios obligatorios a su juicio para la definición de la poesía son tres: el manejo de los tropos, el sustrato

¹¹ La oferta de canje se hace en italiano, francés, portugués, inglés, alemán, etc.

¹² El destacado es nuestro.

emocional del poema y su ideología que le viene de la posición del poeta en relación con su contexto.¹³

Concluye, luego de un estudio pormenorizado, que la tríada se cumple felizmente en Fray Luis de León, en Lord Byron y en Darío. Sin embargo, en este análisis del corpus y su proceso diacrónico, rescata obviamente a Huidobro entre las nuevas tendencias de las vanguardias: “el poeta dominando las leyes de la poesía, como el constructor de aviones domina las leyes de la física —que requieren, como es natural, el conocimiento de las leyes de la naturaleza— debe construir su máquina estética: el poema. En este caso, el poema creacionista”. Huidobro sería, con Marinetti, un gran saludo a la nueva y gran época de la técnica contemporánea”. Aquí sitúa a Maiakovski, para Undurraga, el típico caso del poeta sujeto a una escritura “de tesis” “adoctrinada”, pues su poesía “se tornó mera arenga, mero discurso de asamblea militar o política. La considera, finalmente poco elaborada artísticamente. Ya no ve poesía ninguna en el caso de T.S.Eliot, “no hay en *Tierra baldía* ni tropos, ni ritmo poético ni un fondo ideológico apreciable”.

Avanza Undurraga su percepción de Eliot arguyendo de que se trata de “frases (...) prosaicas, sin mayor gusto ni contenido, que no tienen contrapeso estilístico” y luego para introducir a Tzara, polemiza con la vanguardia recién pasada: “pués la técnica del feísmo en poesía es asunto conocido y de otra índole” y habla de las “frustraciones de la poesía lírica”, que en el poeta dadaísta serían ejemplo de “un caos natural o inventado y donde no hay la menor idea o posición intelectual frente al mundo y al hombre”.

¹³ De Fray Luis de León analiza la difundida “Oda a la vida de campo”; de Lord Byron, un fragmento de “El adiós de Childe Harold”; de Darío, “Versos de otoño”; de Huidobro, “Canción de Muervida”; de T.S. Eliot, un fragmento de *Tierra baldía*; de Lubicz-Milozs, “La berlina detenida en la noche”; de Maiakovski, “La nube en pantalones” y, por último, de Triztan Tzará, “Donde beben los lobos”.

Las metáforas y figuras del articulista se inscriben en un paradigma semántico de lo vegetal, lo germinal y seminal, muy en el tono *ad usum* de los postulados programáticos de los textos metapoéticos de la revista y en ese tenor concluye: “¡Que la luz que hemos podido recoger, crezca como una mirada de espigas en las manos de la juventud”. El tono es definitivamente fundacional y “neo”, en diálogo con otras realizaciones coetáneas. El texto está fechado en Buenos Aires, marzo del 49.

Sucesivamente se publican textos que resultan clara concretización de los programas poetológicos precedentes y se quieren ejemplares en relación con el “deber ser” de la poesía de Postguerra. Se publica un poema de Juan Ramón Jiménez, a la sazón mentor ultramarino de la revista; una elegía a Huidobro, de Jorge Enrique Móbili, un poema de Edesio Alvarado, otro de Gonzalo Rojas, un texto de Antonio Campaña, de Olga Acevedo, de Rafael Pineda, Edgar Bayley, Juan Carlos A. de la Madrid y Alberto Baeza Flores.¹⁴

La última página del volumen reproduce un breve artículo de George F. Nicolai con el título “El artista y el hombre de ciencia”. En el, el pensador sostiene el carácter único de, por ejemplo, Dostoievsky por su creación de “Raskolnikof” y lo opone a Newton y Einstein, quienes, afirma, dada ciertas condiciones, habrían podido ceder sus descubrimientos a otros, quienes lo habrían hecho de igual forma. “El artista es, quizás, un hombre más completo e individualmente más valioso y, en todo caso, es más único, pero en cambio no nos puede transmitir ningún saber”. En su

¹⁴ De Juan Ramón Jiménez, “Dios deseado y deseante. Riomardesierto” (en nota a pie de página se indica que se trata de un poema inédito especial para la revista); de Móbili, “Segunda elegía por la muerte de Vicente Huidobro”; Edesio Alvarado publica “Siete parábolas terrestres”; Gonzalo Rojas, “La lepra”; “Sustento de los labios”, de Antonio Campaña; “Vértigo”, de Olga Acevedo; “Los fantasmas van al teatro”, de Rafael Pineda; “Lento acero”, de Edgar Bayley; “Costa del sur”, de Juan Carlos de la Madrid y “Elegía séptima”, de Alberto Baeza Flores.

opinión, un hombre mediocre puede llegar a hacer aportes significativos en ciencia. Concluye, después de cotejar ejemplos, que la mediocridad en ciencia puede confundirse con el genio. En ello radicaría —sigue— el carácter único del artista.

Cierra el número un soneto del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos titulado "Pan corporal". El texto es relevante, ya que auna la rigurosidad rítmica, fónica, la de las figuras retóricas y la posición del sujeto de la enunciación como un sujeto privilegiado con alta conciencia social y pragmática. El texto supera la autonomía del puro ejercicio verbal para trasuntar una clara posición colectiva, primordial, coherente con el llamado que la revista hace para una nueva poesía americana.

El número 8 de la revista se vuelve a editar en Santiago de Chile, no lleva subtítulo ni las señas del director. Se publica en marzo de 1956 y el texto que lo presenta se titula "Oposición al Surrealismo", texto clave para leer los nuevos contextos de selección que los portavoces de la revista hacen, casi a una década de su primera entrega.

El artículo recoge las premisas creacionistas ya ampliamente difundidas de sus primeros manifiestos y su posición frente a los textos fundacionales de Andre Breton, desdeñosamente, el texto huidobriano habría sido concebido "para darle al Surrealismo una teoría adecuada", con lo cual, Huidobro se habría granjeado "las iras de este obstinado Zeus de la escritura automática", según se lee a la letra.

Frente al automatismo psíquico bretoniano, Huidobro postula la archiconciencia, un estado de lucidez escritural de la cual solo se puede hacer cargo el Creacionismo. A esta altura no cabe duda que el referente obligado de esta revista y *post mortem* sigue siendo Huidobro, al cual se dedican por lo menos dos poemas elegías en próximos números. El poeta reprocha a la factura surrealista el ser resultado de una

operación banal, artificial, mecánica que no superaría el mimetismo de las antiguas escuelas poéticas.

A juicio de Huidobro, se perciben analogías entre sus manifiestos y los surrealistas y dadaistas: su común rechazo al Realismo y la sobreestimación lógica de la poesía. Sin embargo, lo que lo distingue es su clara posición racional y de vigilia en la creación poética, frente a la acusada primacía del automatismo y del sueño como procedimiento y momento de operación surrealista. Con todo, según Huidobro, el automatismo es producto del hábito y la costumbre, actos que rotula de “los más vulgares”. Los anatemas huidobrianos prosiguen cuando considera que el Surrealismo ha rebajado la poesía “a la banalidad de un truco espiritista” y agrega: “la poesía debe ser creada por el poeta con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca”, de lo contrario, se caería “en el arte de los improvisadores” y los poetas serían “esclavos de sus mosaicos mentales”. Para Huidobro, el acto de creación poética “es un esfuerzo lúcido y potente”.

La página cinco del mismo número incluye el artículo: “Situación de la Poesía” y aparece sin firma. Allí se declara que Chile tendría una escuela de poetas, “movimiento digno de historia y referencia en el orbe hispánico”. En opinión de la revista, equivale “salvado el ámbito, a la Escuela contemporánea de París” y se le atribuye su fundación a Rubén Darío, “hijo intelectual de Chile”. Se cita a Arturo Marasso “el más documentado crítico de Rubén”, quien afirma de él: “encuentra en Chile la amplitud de la literatura europea, oye de más cerca el rumor del mundo”. Como continuadores de Darío, se menciona a Carlos Pezoa Véliz, “anti-modernista y naturalista”. Luego a Gabriela Mistral “en una línea vernácula, americana, similar a la de Pezoa Véliz, pero más universal”. Enseguida se menciona a Huidobro, quien “lanzó el Creacionismo y engendró, a su vez, el Ultraísmo español venido de ultramar, como lo reconoció Guillermo de Torre”. Como fuente se cita una carta de éste último a Huidobro fechada en Fonz (Huesca) el 22 de junio de

1919, donde dice de Torre: “Cansinos Assens ha aprovechado el pasmo por usted suscitado para promover tras un manifiesto sintético, firmado por algunos de nosotros, una nueva escuela postnovecentista a la que denominamos Ultraísmo”.

Con posteridad, aparece Pablo Neruda, “que acusa una marcada tendencia hacia la náusea y hacia un aquelarre de raíz mestiza.” Neruda utilizaría la técnica “del Creacionismo e incluye otras, incluso el realismo y el feísmo”. Es claro el sentido de la argumentación para poner a Neruda de algún modo bajo la tutela huidobriana y lo es el matiz en los adjetivos calificativos para tratar *Residencia en la tierra*.

Otros autores que habrían seguido los postulados de Huidobro serían García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández, quienes experimentaron con técnicas creacionistas y las incorporaron “a la antigua retórica hispana del Siglo de Oro”. Dada su recepción positiva, el Creacionismo es más conocido en América, declara el artículo, gracias a estos autores españoles más que a su “fuente original”. Luego se hace un recorrido histórico de los grandes autores portavoces de los contextos de la Guerra Mundial: “ni la primera, ni la segunda guerra mundial tuvo su Homero”. Entre los “autores menores” de este período se cita a Erick María Remarque y a Virgil Gheorghiu, y así “la brutalidad de la guerra mecanizada y de trincheras no dio frutos épicos de mayor jerarquía”. El artículo acusa la falta de interés de las grandes editoriales y de las empresas culturales para con la poesía “sin editores, ni lectores, despreciada, ha iniciado su intenso calvario”. Y luego se marca la posición de la propia revista llamada a satisfacer estas expectativas urgentes: “al iniciarse la hora más estéril (en 1945) nació *Caballo de fuego*. Sólo dos números aparecieron en Chile, y el resto en Argentina”. Esta sería la situación de la poesía en esa circunstancia y se insiste en la necesidad de “iniciar un avance que vaya más allá de las cenizas dejadas por el surrealismo y la seudo poesía del simplismo estético de carácter político”.

Es claro que aquí la revista toma una posición que supera los intentos de la vanguardia histórica y asume su reiterado rol antologador de la nueva poesía, más allá de la vanguardia y de la literatura panfletaria sujeta a ideologemas necesariamente partidistas. Es justamente frente a esa “desolación intelectual” que la revista vendría a cubrir esa carencia y se autoproclama como receptáculo de las “nuevas tendencias”. Hasta aquí el artículo.

Los poemas publicados en la página 5 y 6 son de clara factura creacionista. Una mirada rápida a sus campos semánticos reconstituye las series de procesos, germinaciones, estados en potencia, vuelos, simientes, siembras. Los paradigmas privilegiados en los poemas son claramente de creación. Incluso ello justifica la inclusión de “El viento”, del poeta Braulio Arenas, surrealista ortodoxo de la Mandrágora. El cuño huidobriano sirve de legitimación poetológica a un texto que habría sido considerado como producto de las “cenizas dejadas por el surrealismo”. Los poetas antologados son: Hugo Lindo, Braulio Arenas, Armando Uribe Arce, Raquel Jorodovski, José Miguel Vicuña, Andrés Sabella y Alfonso Pintó.¹⁵

El número 9 data de junio de 1956 y se abre con una selección de poemas de Andrés Sabella con el título “Nueva poesía infantil”. Sabella había iniciado esta escritura para niños con *Vecindario de palomas* (1941) y lo cerraba con *El caballo en mi mano* (1953).

El criterio de selección se autentifica con el principio de autoridad que da una nota de Gabriela Mistral dirigida al propio autor: “Leí y celebré en muchas partes sus poemas de niños. Todos los sudamericanos somos más o menos aprendices en el arte —dificilísima si la hay— (sic) de tratar

¹⁵ Los poemas son: “Conjugación del verbo ser”, de Hugo Lindo; “El viento”, de Braulio Arenas; “Suelo ser olvidado”, de Uribe Arce; “Germinación”, de Raquel Jorodovski; de José Miguel Vicuña, “Ahora”; “Matasiete de palo” de Andrés Sabella; y Alfonso Pintó publica “Sadie Thompson”.

el niño y de ensayar decirlo. Eso hemos hecho Ud. y yo su
saisana”.¹⁶

Seguidamente, se publican poemas de Salvador Jiménez Canossa, Rafael Pineda, Mario Picado Umaña, Juan Angel Mogollón, Noel Altamirano y cinco poemas de David Valjalo. Este autor publicó en 1948 *Los momentos sin número*. Es interesante seguir los juicios aquí expuestos para reconstituir, como lo venimos haciendo, la axiología de la revista. Se dice del libro que en él “lo más valioso estaba en los poemas de tendencia onírica o surrealista”. Con todo, el editorial privilegia desde la perspectiva diacrónica, la última producción del poeta: “a partir de entonces, su poesía ha ido tomando un tono neorromántico que ya es bastante perceptible en su nueva obra inédita titulada *El otro fuego*”, poemas que “acusar un lirismo fino y creador”.¹⁷

Los textos de Valjalo elaboran los tópicos románticos del tiempo, la muerte, las distancias y el viaje y no tienen el desenfado de la poesía rupturista ni el insolente gesto experimental, frente al cual la revista se sitúa controversialmente. Aun cuando, con ciertas ambigüedades, guarda la vocación aperturista e integradora que ella postula y quiere concretar.

En el número que revisamos, se lee la colaboración “Arte poética”, de Alfonso Reyes. Es el texto un llamado apelativo al poeta según los principios de longevidad y precocidad. El fin último del poeta es, siguiendo a Reyes, conquistar la unidad, que es “tu misión humana por excelencia”. Luego, prescinde de la casualidad y el azar, principios caros al Surrealismo: “no tropieces contra lo fortuito, no te anules en el choque contra lo indiferente o lo inútil (...) mira como anulas la casualidad, no te hagas víctima

¹⁶ De Sabella son “Disputa y consecuencia”, “Caupolicán”, “Fábula de María Tagle”, “Variaciones en asonante”.

¹⁷ David Valjalo publica la serie: “El lino de tu voz”, “Mañana es hoy”, “Lejos, amor”, “Antes de tí” y, por último, “Siempre, otra vez”.

de cosa tan ciega”. Sigue Reyes utilizando metáforas bélicas, pero en otra avanzada, que ya no es vanguardista: “tus cañones son de larga parábola y solo aciertan a gran distancia. No te desalientes”. El autor sostiene la asunción del tiempo en la creación poética. Aboga por la superación de las controversias históricas, de “esas elementales querellas entre los antiguos y los modernos, lo clásico y lo romántico, el arte por el arte y el arte para el servicio del pueblo, la poesía informe y el poema estrófico, el verso libre y el rimado, y las demás alternativas del grado infrapreparatorio”.

Otro texto de relevancia por la impronta del colaborador es “Poesía y tiempo”, de Antonio Machado. Hace ver que el hombre del fin de siglo sería un hombre marcado por la temporalidad. Según Machado, el siglo XIX sería acaso “el siglo más siglo, porque sólo él ha tenido la constante obsesión de sí mismo”. Parfraseando a Juan de Mairena, sugiere que ese siglo se distingue por una alta conciencia de sí: “el hombre de nuestra centuria ha sido un sedicente *enfant du siecle*” y en ello radicaría su singularidad.

Esta misma tónica concurre, tanto en los textos programáticos como en las realizaciones propiamente literarias que la revista hace públicas. Es claro que se trata de un tema que está en el tapete, dada la prolongada experiencia de la Guerra Mundial y del estado de revisión y proyección que en esos contextos tiene lugar.

En otra página del ejemplar y con el título de “fragmentos” se reproducen textos del poeta Antonio Campaña, del cual se ofrecen datos bio-bibliográficos que son significativos para nuestra lectura. Se refiere la publicación, en 1952, de *La cima ardiendo*, “obra fina y castigada en que se deja traslucir la presencia de la generación española de 1925 (en especial en los sonetos)”, y se subraya el sentido “creador” que su poesía tendría. Se incluye poemas del libro hasta entonces inédito *El infierno del paraíso*, y luego el típico registro crítico romántico que hemos venido reconstruyendo:

su voz cobra mayores alturas líricas". El léxico de la crítica acusa una clara filiación con ciertos usos que fueron radicalizados de toda evaluación estética con las vanguardias, pero que aquí aparecen reivindicados y evidencian su calidad e "nueva". A pesar de ello, de las temáticas del amor, se dejan ver algunos giros y construcciones verbales de factura vanguardista, aunque supeditadas, en tanto dominante, a los recursos estilizados del neo-romanticismo largamente perceptible en la revista.

Antonio de Undurraga reflexiona en "Poesía convivencial" sobre motivos que ya hemos reconocido en textos teóricos anteriores y que dicen relación con una escritura y una poesía situada vitalmente en el contexto de producción, en relación con una "verdad de época", y añade, "toda poesía debe ser rigurosamente actual". Para sostener el asunto, el teórico parafrasea a Huidobro cuando sostiene: "a una rosa no se le puede cantar ni hacer florecer en el poema en la misma forma en dos épocas distintas". Afirma que la poesía debe representar e interpretar un momento de sociabilidad, y un temperamento psicológico de su circunstancia. Declara la complejidad, el caos y lo inconexo, como rasgos singularizadores de su tiempo, y la función de la poesía se expone en tono apodíctico e irrefutable: "yo proclamo y exijo para la hora de hoy una poesía convivencial". Su argumento es el de la precaria sociabilidad en su contexto.

Luego de dar un vistazo histórico al planteamiento cristiano, al de la verdad y la virtud y de reflexionar sobre el pensamiento único, Undurraga afirma que la poesía solo ha cumplido su función cuando no ha sido supeditada a "una idea oficial única, sea política, sociológica o de otra índole". Seguidamente opera haciendo una revisión histórica de las catástrofes humanas, el mito de la abundancia material limitada reemplazando la consigna cristiana de la pobreza como virtud, el ímpetu bélico de los últimos tiempos, el autor reseña otra vez con tono decididamente de proclama: "he aquí

el patético y doloroso destino del poeta: libertar al hombre de los mitos que enajenan su libertad; ser el Prometeo de hoy y de siempre” y su fin último sería “defender las condiciones de libertad y evolución de la fantasía y del pensamiento humanos”. Como corolario, Undurraga insiste que su rol es el de “crear o cantar, simultáneamente las nuevas situaciones, doctrinas o esquemas o planteamiento de júbilo vital, de esperanza humana, de superación humana, de serenidad humana, de una nueva y más alta convivencia humana”. Aquí se cierra el texto.

Bajo este título aparece un poema suyo denominado: “Instrucciones para delegados, poetas y fantasmas”. El poema es una realización de todos los textos teóricos que hemos revisados: sincretismo de giros de denuncia, con conciencia social, a la altura de los tiempos y de consigna. Hay muchas marcas referencializables de la política norteamericana y rusa. El texto es un llamado a la conciencia frente al poder secular y opone a ella el “canto” de la guitarra, la “garganta” del poeta, etc.

Seguidamente, se publican textos de la poetiza Mila Oyarzún, y se hace mención al libro *Esquinas del viento*, editado en 1941. Se destaca la sencillez de su poesía, y se entrega una clave de su tendencia escritural: “cuya base principal es un neorromanticismo que no excluye una experiencia vital directa”. También aparecen poemas de Lucila Velásquez, Juan Jacobo Bajarlía, Pablo Antonio Cuadra, Rodrigo Amauro, Mireya Dotti, Manuel Pacheco, Francisco José Madariaga, Alberto Rubio, Boris Calderón y Luis Merino Reyes.¹⁸

¹⁸ De M. Oyarzún se leen “Solamente” y “Canción para mi niña”; de L. Velásquez “Ahí mismo, en la puerta”; de J. J. Bajarlía es “Babuco se va a la guerra”; de P. A. Cuadra se publica “Lápida”; de R. Amauro “El hombre nace de sí mismo”; de M. Dotti “A un brote alucinado de mi sangre”; de M. Pacheco es “Niño y otoño”; de Fco. J. Madariaga “El nuevo testamento”; de A. Rubio “Sandial”; de B. Calderón “Aquella noche” y de L. M. Reyes es “Hijos”.

En una página de la revista, se reproduce un texto de Américo Castro con el título "Ficción y Elusión".¹⁹ Allí plantea el destacado hispanista la necesidad de crear centro de estudios iberoamericanos, pero con acento en la literatura producida por otras culturas no hispánicas, de tal modo que supere el provincianismo, como lo llama, al abrirse interculturalmente a latitudes más amplias, ya que nuestra cultura, sigue Castro, sería "incapaz en sí misma para penetrar en otras vidas que no sean la suya propia, para ocuparse en algo que no esté previamente dado dentro de ella de algún modo". Solo así, concluye, "la *gens hispana* cesaría de conducirse en el campo intelectual provincianamente, y poseería una cultura no sólo secundaria e intervenida". Este llamado es coherente con el sentido (oscilantemente) plural que la revista ha querido tener.

Destacable por su reiteración poetológica, es un texto incluido en esta página, donde se marca la pauta de la revista y sus intenciones concretas: "*Caballo de fuego* sigue siendo el meridiano en que se reúnen los creadores por encima de las ideologías y las fronteras, en una época en que los libros sólo por excepción pueden circular de un país a otro. La revista tiene plena conciencia de ser un caso impar. Su Consejo de Redacción acepta toda clase de colaboraciones espontáneas y se reserva el derecho de publicarlas o no". Se remata el texto con las señas particulares de su director.

Otro texto relevante es el que anuncia la *Antología caballo de fuego*, que lleva el subtítulo: "la poesía del siglo XX en América y España". Es curiosa la serie de las diversas corrientes que alberga la revista: "incluye Modernistas, Antimodernistas, Vanguardistas, Surrealistas y Últimas Tendencias".

¹⁹ Este texto es una reproducción de un fragmento de otro aparecido en "Papel literario", de *El Nacional*, Caracas, 15 de diciembre de 1955.

El número 10, editado en Santiago de Chile, incluye un texto con el título “Goethe y la plenitud de Occidente” que es una clara filiación del poeta romántico con las líneas anunciadas en la revista y trata de revisar su significación en tanto subversión de los géneros clásicos para situar su verdadero lugar en la tradición poética: “es a él a quien la literatura mundial debe aquella identificación del poeta con el objeto y con las situaciones que hizo posible la poesía romántica hasta en sus últimos reflejos, hasta en el surrealismo”.

Luego del artículo, se publican poemas de Alarico Gómez, Jorge Carrera Andrade, Luy Machado de Arnao, Manrique Fernández Moreno, Juan José Ceselli, Flora Alejandra Pizarnik, Jorge Teillier, y Aldo Menéndez.²⁰

El número edita una entrevista hecha a Undurraga “Chile, Patria del Modernismo. Necesidad de un Nuevo Espíritu Americano y otros temas”. Es sintomático, otra vez, que el director de la revista adopte epítetos para su labor y sus colaboraciones que hasta ahora había evitado: “*Caballo de Fuego* es una revista literaria que viene circulando por América como una sistemática voz de vanguardia”. La revista, se debería “exclusivamente, a su distinguido poeta y escritor chileno” de quien se hace una samblanza bio-bibliográfica. Undurraga reafirma algunas opiniones que había venido divulgando en diferentes entregas.

A la pregunta respecto de su juicio sobre la poesía chilena, el autor sostiene la existencia de una “escuela de poetas” así como México tiene escuela de pintura o también París. La segunda pregunta reza: “¿qué otra columna o pilar exhibe la escuela de poetas de Santiago de Chile?”, a lo cual,

²⁰ De Gómez se edita un fragmento de *Los dominios visuales* (1955); de Carrera Andrade “Transformaciones”; “Eva” es de Luz Machado; “Café con lluvia”, de Manrique Fernández; “La pesadilla”, de Juan José Ceselli; “Poema para Huidobro”, de Flora Alejandra Pizarnik; “La llave”, de Jorge Teillier; “Raiz”, de Aldo Menéndez.

Undurraga responde arguyendo que Darío habría planteado un dilema insuperable a los poetas hispánicos: “imitarlo o negarlo”. Entre los que intentaron negarlo con un Antimodernismo fueron, a su juicio, Pezoa Véliz y Gabriela Mistral en Chile, Antonio Machado en España, Luis Carlos López en Colombia, Fernández Moreno y Alfonsina Storni en Argentina, López Velarde en México, Juana de Ibarbourou en Uruguay. Y ello lo hicieron, en su opinión, a través de la búsqueda de “aires vernáculos, criollos”. Esto lo ve Undurraga en la oposición de los objetos de la poesía. Frente a las princesas versallescadas, Pezoa Véliz “canta a los pobres diablos”, Machado a sus “campos de Soria” y a las cigüeñas de sus pueblos, Juana de Ibarbourou al “afilador” o “vendedor de naranjas”, Mistral al “maíz de Anáhuac”, etc. El tercer camino que quedaba, amplía Undurraga, era superar a Darío, “hacer algo distinto y la renovación partió, como en 1888, desde Santiago de Chile nuevamente y el adalid fue Vicente Huidobro”. Tal es su impronta en la poesía en lengua española y que, a su juicio, es visible en la “metáfora nueva” de García Lorca y Rafael Alberti.²¹ El entrevistado cita a Gerardo Diego y Juan Larrea como admiradores de Huidobro y también a Guillermo de Torre “discípulo apasionado de Huidobro”, quien “trató de eclipsar a su maestro con afirmaciones calumniosas en su obra *Literaturas europeas de vanguardia*”.

Siguiendo su evaluación, Undurraga refuta a Federico de Onís, quien declaraba que Juan Ramón Jiménez sería el renovador de la poesía castellana después de Darío. Respecto de su interés por América del Sur, Undurraga dice, ensayando una caracteriología cultural: “Me duele que el suramericano ame todavía poco la inteligencia, el pensar, la investigación científica, y estética. Ignora el sacrificio del virtuoso. Por eso me explico que Baroja nos haya puesto el dedo en la llaga llamándonos el ‘continente estúpido’”. Continúa el crítico: “es

²¹ Iterativamente resulta claro el empeño de supeditar la poesía española a las directrices hispanoamericanas y a la chilena.

preciso sobrepasar ese ‘tercer día de la creación’ de que hablaba Keyserling, en una forma exquisita y diplomática de llamarnos ‘bárbaros’ sin que nos diésemos cuenta”.

A la pregunta de si los poetas juegan un papel preponderante en la formación de un nuevo espíritu americano, responde afirmativamente, a condición, sigue, de que sean grandes poetas, es decir: “hombres con espíritu y fervor, con virilidad y poseídos de un soplo poético”. Un ejemplo que trae a colación es el de Walt Whitman, “un hombre pleno y valiente, un poeta lírico grande pero con desplazamientos épicos, con pensamiento y fervor de plaza pública”. El autor norteamericano, en su opinión, ofreció una visión de Estados Unidos insospechada: “tal vez nadie sabía —ni los estadounidenses lo sabían— cómo eran los Estados Unidos, antes que los cantase Walt Whitman”. A juicio de Undurraga, los tipos básicos de la psicología americana los encontraría en *La Araucana*, *Martín Fierro*, *Tabaré*, *Mio Cid Campeador*, *Hojas de Hierba* y otros. Allí percibiría “los problemas del embrujo y la mente mestiza, en suma, los grandes resultados que pueden ser aprovechados por una nueva y gran pedagogía”. La entrevista aparece fechada el 31 de marzo de 1957 en Bogotá, y se publicó en *Intermedio*.

Otra serie de poemas acompaña esta entrevista. Se trata de textos de Valjalo, Mila Oyarzún y Antonio Campaña.²²

El número 12 de la revista es publicado en Bogotá en mayo de 1959 y aparece en éste número la presentación del *Atlas de la poesía de Chile*, con la bajada: “Una antología completa y extraordinaria”.²³ Esta nota funciona como

²² “La noche inválida”, de Valjalo; “Ahora”, de Mila Oyarzún y “El Adonis tatuado”, de Antonio Campaña.

²³ Vid. Undurraga, Antonio de: *Atlas de la poesía de Chile* (1900-1957), Antología integrada por 92 poetas, más un prefacio, notas y un estudio crítico, Santiago de Chile, Nascimento, 1958. De Undurraga, apoyado de premisas geográficas, étnicas, biológicas; llega a declarar que el chileno es un “pequeño dios”, y no podía ser sino poeta dada especialmente su “fortuna de índole biológica”. Cfr. Prefacio, pp. 5 y ss.

peritexto editorial en la forma de lo que Genette denomina “peritexto ilocutivo”, es decir, “debe ser entendida como antología” y remite a las expectativas del lector. No es “una antología”, sino que “entiéndase como tal”.²⁴ La reseña-estudio la firma Carlos Martín.

Abre el trabajo la alusión al antologador, Antonio de Undurraga, y se delcara que la poesía chilena constituye, a partir del Modernismo “el fenómeno de mayor importancia de la expresión cultural del continente”. Es en Chile, sostiene Martín, que Darío “inició la más fecunda renovación lírica en los dominios del idioma castellano; recibió el soplo fecundante del cosmopolitismo y captó los más diversos mensajes de los poetas de ultramar”. El crítico sostiene que tanto la pintura mexicana como la poesía chilena están impregnadas “de una savia distintiva del ser auténtico de Hispanoamérica” y serían diferenciadoras, privativas del “Nuevo Mundo”. Continúa Martín: “a través de esas páginas, comprendemos que el signo premonitorio del nuevo acaecer americano es un vitalismo originario expresado en un estilo varonil y muscular con embrujo telúrico y con interés en la criatura americana más que por su escenario”. De los autores nacionales, el columnista recoge los siguientes nombres, portadores de un “lirismo poderoso”: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Winett de Rokha, Pedro Plonka, Angel Cruchaga Santa María, Teresa Wilms Montt, Juan Guzmán Cruchaga, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Juan Negro, Julio Barrenechea, Humberto Díaz Casanueva, Nicanor Parra y Antonio de Undurraga.

Martín no concuerda totalmente con las afirmaciones de Undurraga, quien sitúa a Darío como representante de la poesía chilena, junto a Blest Gana y de Pedro Antonio González, ya que en su perspectiva, tanto Centroamérica como Argentina (su estadía allí desde 1893 hasta 1898) habrían sido experiencias claves para “su inquietud

²⁴ Genette, Gérard, *Op. cit.*

cosmopolitana, su formación clásica”. De ahí que se haya hecho “ciudadano de América y del mundo”.

Destaca el articulista el carácter y criterio polémico del antologador, dada su posición subjetiva, sujeta a críticas. De sus apreciaciones estéticas, no cabe duda la lectura laudatoria que hace Undurraga de Huidobro, justificada, dice Martín, por los años de estudio de su obra por parte del primero. Esto mismo resulta coherente luego con la distancia con que trata a Neruda: “Con Pablo Neruda muestra algunas reservas, pero su interpretación es penetrante y acertada”. Su poesía tendría su clave en “la sangre y en la selva”, en su calidad de mestizo. Finalmente, Martín destaca la labor del director de *Caballo de fuego*, cuyo fin ha sido “el estudio y la creación de una genuina poesía de vanguardia, surgida de una honda realidad americana”. Hasta aquí la presentación de la Antología.

Leamos en retrospectiva. Si se mira esta publicación en su contexto, hay que decir que no se hace mención de ella en ninguno de los libros de historiografía literaria que le son coetáneos.²⁵ Es por otra parte relevante el hecho de que ningún colaborador de *Caballo de fuego* aparece citado en los censos de integrantes de la así llamada Generación del 50, con las excepciones de Gonzalo Rojas, Alberto Rubio, Antonio Campaña y Armando Uribe Arce. La generación se define básicamente por ser una promoción de cuentistas y no de poetas. Los autores canónicos siguen siendo Neruda, de Rokha. Justamente es Huidobro el autor destacado en la revista, ya sea en la retrospectiva como promotor de las vanguardias hispánicas, o como autor aun vigente, sin embargo, no parece ser, como se infiere de la lectura de la crítica, influyente en las nuevas generaciones, “Huidobro era considerado un maestro sin vigencia” y a Gabriela Mistral “se

²⁵ Se trata de textos críticos y de revisión literaria como los de Arteché, Dussuel y Pedro Lastra.

reía distante”.²⁶ Los poetas destacados de este grupo son Lihn (que colabora en la revista), Lihn, Arteche y Efraín Quintero.

En contraposición, la revista publica exclusivamente poesía y nada de cuentística. Quizá sea, por otra parte, su reducción bajo la égida de Huidobro, intermediada por el director responsable, lo que explicaría su falta de recepción en el contexto de época.

Es sintomático el hecho de que se defina esta “nueva poesía” sin los criterios que habían sido válidos para la poesía de los años treinta, ya que ahora se produce un eclecticismo que concilia el metro, por ejemplo, tradicional con el verso libre. Influencia dejada por la vanguardia. Con todo, los temas son otra vez románticos y las tópicos recuerdan intereses de las épocas. Los críticos hablan de cosmopolitismo poético, justamente este sincretismo el que definiría las nuevas orientaciones. Se dan los primeros atisbos de la poesía lírica, preromántica, altamente sentimental, que se conjugan con temas metafísico-existenciales, de raigambre filosófico-ética; el mayor privilegio del plano del contenido sobre el plano de la expresión, exactamente inverso a los experimentos de la vanguardia histórica.

Los temas de lo “viril”, del “músculo”, y qué decir del “ego”, vuelven a rememorar reconocidas maneras vanguardistas, claro que reformuladas y recontextualizadas. En la caracterización que hace la crítica, justamente se le reprocha a esta “generación” la falta de audacia que habrían legado las experiencias vanguardistas y el desaprovechamiento de la “libertad” que conllevaba, a la vez que su timidez frente a las promociones precedentes. Esto, notoriamente así como en el caso de la “Generación del 38” que fue

Cfr. Muñoz, Luis; Oelker, Dieter. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Ediciones de la Universidad de Concepción, 1993. Tb. Arteche, Miguel: “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”, en: *Atenea*, Ns. 380-381, pp. 14-34, 1958.

renovadora, militante, y que desconoce el canon y propone una subversión de la norma poética.²⁷ Es claro observar en dicha poesía y especialmente en la del *Caballo de fuego*, un apoyo en la tradición hispánica, en el neorromancero y en el neorromanticismo, ya no es el eje de referencias la “Escuela de París”, como la denominaba Undurraga. De allí que sea dudoso el temple que pretende darle la revista a “la mejor poesía en lengua española” o del continente, la chilena, dado precisamente este vuelco tradicionalista y que se alejaba de la intención primera de transformar la realidad a través del vehículo de la praxis literaria. Como sí lo postula, por ejemplo, Anguita en su Manifiesto *David* y luego en 1953, con la revista homónima.²⁸ Se les tilda de conservadores dada las regularidades estróficas en la selección de procedimientos.

Francisco Dussuel (1959) advierte que dicha generación produciría una dinámica rica y lúcida, contra la vanguardia, cuando sostiene la coexistencia aún de, por un lado, “impulsos snobistas, exquisiteces de excelente mal gusto, hermetismos suicidas, frivolidades dignas de lástima”; y de otro, con “destellos de un día cautivantes amaneceres, que poco a poco han ido transformándose en atmósfera luminosa”. Nótese el paradigma semántico de la claridad, que había sido una de las opciones de la poesía “blanca” del 38. Esto se va a entender como rechazo al “confusionismo” y a la “imagería”, como lo lee Lastra.²⁹

²⁷ Esto lo hemos estudiado en: Vergara, Alarcón y Meyer-Minnemann: “La revista Mandrágora. Vanguardismo y contexto chileno en 1938”, en: *Acta Literaria*, Nº15, Concepción, Universidad de Concepción, 1990. Tb. en: *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext* (la vanguardia latinoamericana en el contexto latinoamericano). Actas del Coloquio Internacional de Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 301-320.

²⁸ En el contexto de la revista Anguita habla de “situación de choque”, la que le imprime a *David* un tono de emergencia experiencial y cuya asunción de temas complejos exigiría antes que nada “poner pié firme en la realidad”. Cfr. *David* (Por la Verdad y la Vida), Santiago de Chile, Nº1, cuarto trimestre de 1953.

²⁹ Lastra, Pedro. “Las actuales promociones poéticas”, en : *Estudios de lengua y literatura como humanidades*, Santiago de Chile. Seminario de Humanidades, pp. 115-158.

Todo ello cristaliza en la búsqueda de arraigo castizo, americanista y una literatura que observa la praxis y la circunstancia cotidiana. Ello vale también para las colaboraciones de la revista en que nuevamente se “canta” a la “realidad” continental con procedimientos del Romanticismo, mesiánica e inauguralmente.

El reproche que se le ha hecho a esta generación de desatender la realidad inmediata social y política, es refutable a la luz de *Caballo de fuego*, en la cual, como en la revista *David*, hay una clara asunción de la circunstancia y no un proceso de interiorización que acusa la crítica. Serían, además, excepciones en este punto Barquero y Teillier, por ejemplo. Ese mismo ímpetu americanista de la nueva poesía de *Caballo de fuego* no se conlleva con ese desengaño por las crisis históricas, que sí es visible en especial, en Lihn (y en Parra).

De otro lado, no hay que olvidar que en este contexto las figuras “mayores” seguían siendo Neruda, Mistral, de Rokha y Huidobro. También Omar Cáceres, Juvencio Valle, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, quienes escriben en diálogo de asunción y disidencia frente a estos antecedentes visibles. De otra parte, la publicación de *Canto general* (1950) y de las *Odas elementales* (1954) y las *Nuevas odas elementales* (1956) había señalado el espacio de selección, tanto para una poesía política como de la poesía “impura” y que recoge materiales de la circunstancia inmediata. De alta consideración es la edición de *Poemas y antipoemas* (1954) que realizaba opciones de poesía que anunciaban una veta original, indiscutiblemente referencia obligatoria de los poetas que le son coetáneos y de los que empiezan a escribir en ese contexto. Resulta un hito frente al cual los poetas se situaban, ya sea emulando, reelaborando o subvirtiendo dichos materiales y la peculiar dinámica de composición parriana de aquellos.

Dussuel afirma de Neruda: “sigue lanzando al mercado toneladas de ditirambos y diatribas”, dada sus filiaciones políticas. De las promociones anteriores, el crítico menciona a Pablo de Rokha, Diego Dublé Urrutia, Francisco Donoso y Juvencio Valle como los antiguos y que no participan de la “generación nueva”. Pone de relieve la figura de Delia Domínguez con su libro *La tierra nace al Canto* y celebra su apropiación poética con la naturaleza. Cita a Efraín Barquero y la aparición de *La piedra del pueblo* (1954) y a propósito de figuras intermediadoras institucionalizadas, el crítico subraya que Barquero fue apadrinado por Neruda “con ditirambos breves pero densos”, quien habría dicho: “este poeta puede enseñar poesía pura a un regimiento de oscurantistas, pero prefirió la transparencia y con ella algo más: la poesía”. Destaca Dussuel la claridad de Barquero como una de las vías de la “nueva poesía”, que parece ser una constante que atraviesa la producción de todos los poetas del momento, excepción hecha de Lihn. Y alude a esa simplicidad como “encantadora”. El crítico desestima la poesía oscurantista y de neo vanguardia y sus preferencias son claras: cita a Arteche como “la expresión más auténtica de la joven poesía chilena”. Sin embargo, sigue, “a veces se esfuma en un hermetismo poco convincente”. Luego de citar a Ana María Vergara, Boris Tocigl Seca, dice: “el tiempo y la valorización más a fondo de esta pléyade tumultuosa y polifacetal me ha permitido poseer nuevos elementos de juicio y ver cómo nuestra lírica se ha enriquecido con obras de variada jerarquía”.

El censo continúa con los nombres de María Angélica Alfonso, Fernando de la Lastra, Sara Vial y se excusa de hablar de Pedro Lastra, por considerarlo en una etapa de incipiente creación.

Otro texto relevante de recepción inmediata de la producción literaria es el de Miguel Arteche: “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”. Allí, el poeta crítico llama “nueva” a la poesía de su generación. Y reitera juicios que

habíamos leído en *Caballo de fuego*: “la poesía chilena [es] la más importante en el campo vasto de la lengua española de América”. Y data el surgimiento de esta poesía nueva o “joven” entre los años 1945 y 1955. Haciendo una retrospectiva, Arteche destaca el ejercicio de la poesía chilena a través de nuevas concretizaciones de las tendencias españolas, lo que habría hecho decir a los críticos que la nueva poesía carecería de audacia y que no habría realizado una producción que recogiera los aportes de las manifestaciones vanguardistas. No habrían ejercido “las libertades que esa generación había traído, esto es, la libertad creadora absoluta, expresada a través del verso libre”. Justamente desde este ángulo, los surrealistas llamaron “conservadores” a los nuevos poetas que significaron un retroceso a la luz de la vanguardia, pero, para Arteche, “el verso libre no da patente a ningún poeta para sentirse revolucionario ni vanguardista”. El verso libre, como procedimiento a disposición, no es a juicio del autor, “la única forma dentro de la cual pueda expresarse un contenido poético contemporáneo”. Para avalar sus juicios, se apoya en T. S. Eliot, a través de la cita: “ningún verso es libre para el que quiere hacer un buen trabajo”.

Sigue el recuento histórico y sus aprehensiones frente a las manifestaciones de vanguardia son otra vez claras, considera que “cayeron” en experimentos “que hoy nos parecen envejecidos”. Menciona a la *Mandrágora*, cuyos miembros “manifestaron un solemne desprecio contra todo aquello que, de una manera y otra, estaba considerado como tradicional: metro, estrofa, ritmo, rima, estructura, puntuación, etc.” Frente a Vallejo, poesía lúcida y conectada con la “peruanidad”, Arteche entiende que Neruda habría trabajado con elementos no concientes, le reprocha la falta de rigor sintáctico y racional. De los cultores del verso libre, cita a Juvencio Valle y a Huidobro, sin embargo, destaca a Rubio, quien al usar tercetos alejandrinos, no dejaría de ser “moderno”. Lo mismo expresa de Dylan Thomas (“Fern Hill”), texto que participa de valores estrictamente narrativos,

y no por “revolucionario”, “menos profundo” que “East Coker”, de T. S. Eliot.

Finalmente, Arteche apunta al sentido lúcido y alerta que debe sustentar el trabajo poético, ello implica, en su concepto, una conciente asunción del idioma, explorando todas sus potencialidades lingüísticas y ello con rigor reflexivo. En cuanto a los procedimientos, insiste en que ellos están a disposición, de tal manera que el uso de recursos tradicionales no es garantía de una poesía retrógrada o *demodé*. Hasta aquí Arteche.

Hasta donde observamos, los tópicos en discusión son recurrentes y reafirman históricamente las necesidades de definir los campos aleatorios, en este caso, de las diversas corrientes y realizaciones poéticas. Es visible, desde una perspectiva desde acá, un intento similar al que se dio en la llamada Generación del 38, esto es, una vuelta a la claridad, un ejercicio desligado de la imaginaria y del “dramatismo”, un desapego al “confucionismo” y el anuncio de una literatura “a la mano”, contextualizada en lo que tiene de función inmediata, simple y hasta coloquial.

Una revisión de las nóminas de autores antologados, citados o mencionados al pasar en las antologías y estudios coetáneos, nos muestra ciertas regularidades y disonancias. Los autores que participan colaborando con *Caballo de Fuego* y que son recogidos (reconocidos) como miembros de esta “generación”, son: Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio, Raquel Jorodovski, Antonio Campaña, David Valjalo, Efraín Barquero. Las categorías en uso no parecen dar cuenta de una peculiaridad promocional, mas bien se ajustan a nociones de cosmopolitismo, sincretismo, y al parecer no hay una homogeneidad que pudiera definir tanto las poéticas como sus concretizaciones.

Justamente, en la fase que va desde fines de los años treinta hasta fines de los sesenta, la orientación es claramente americanista, de autoconciencia; la que intenta asentar una

cosmovisión, producto de una reformulación, dado el contexto de postguerra y la depresión social y económica que trae consigo.³⁰ Luego de esta disposición promocional y especialmente notable en el caso de la narrativa, se da una apertura hacia la internacionalización de la literatura hispanoamericana, que tiene su desarrollo prístinamente palpable en el así denominado Boom de la Nueva novela hispanoamericana. Se pasa de una deseada homogeneidad cultural (su búsqueda, su urgencia) a una heterogeneidad cultural, que marcará la literatura después de los años setenta.

Lo que se trata de afirmar en esta fase de consolidación postvanguardista es una superación del regionalismo limitante y una nueva vista más continental, un universalismo, pero en el marco de lo que la revista tilda de poesía o literatura “de América”. De allí los campos de tensión entre lo que debía recogerse de la “tradicción de la ruptura” y la nueva orientación literaria para los “nuevos tiempos”. No dejamos de advertir que los “nuevos tiempos” exigen, como a finales de los treinta, una vuelta hacia los tópicos y los procedimientos que habían sido superados por las manifestaciones de la vanguardia, o una asunción de sus reelaboraciones, de allí que esta última resultaba (resulta) ineludible.

³⁰ Pablo de Rokha, con su esperable *animus injuriandi*, evalúa estos lustros de otra manera: “la poesía neoclásico-hispánica, acomodada a la manera de Quevedo, de Teresa de Cepeda y Góngora, con el vocabulario del idealismo español, saturado de cotidiano -1937-1950- y la poesía esquemático-demencial arcaica, de infancia senil y fijación psicopática de imbécil -1950-1955-“. Cf. *Neruda y yo*, Santiago, Multitud, 1955, p. 37.

REFERENCIAS

- Abastado, Claude: "Introduction a l'analyse des manifestes", en: *Littérature* 39 (oct. 1980): pp. 3-11.
- Arteche, Miguel: "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena", en: *Atenea*, Ns. 380-381, p. 14-34, 1958.
- Genette, Gérard. *Paratexte*. Frankfurt-New York, Campus Verlag, 1992.
- González, Ruth. *Teresa Wilms Montt. Obras completas*, Santiago de Chile, 1994.
- Kanev, Venko: "El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas", en: AAVV, América. *Polémiques et manifestes*. Paris, Presses de la Sorbone Nouvelle, 1999, pp. 11-18.
- Lastra, Pedro. "Las actuales promociones poéticas", en: *Estudios de lengua y literatura como humanidades*, Santiago de Chile. Seminario de Humanidades, pp. 115-158.
- Muñoz, Luis; Oelker, Dieter. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Ediciones de la Universidad de Concepción, 1993.
- Revista *David* (Por la Verdad y la Vida), Santiago de Chile, N°1, cuarto trimestre de 1953.
- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en: *América: Le discours culturel dans les revues Latino-américaines (1940-1970)*, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992.

- Undurraga, Antonio de: *Atlas de la poesía de Chile* (1900-1957), Antología integrada por 92 poetas, más un prefacio, notas y un estudio crítico, Santiago de Chile, Nascimento, 1958.
- van Dijk, Teum. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Vergara, Sergio. *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años treinta*. Santiago (Chile), Ediciones de la Universidad de Concepción, 1994.
- Vergara, Sergio. “La ‘actitud moderna’ en el contexto chileno de la Segunda Guerra Mundial. (Una encuesta de la SECH)”, en: *Acta Literaria*, N°22, pp. 141-152, 1997.
- Vergara, Sergio y Meyer-Minnemann, Klaus: “La revista Mandrágora. Vanguardismo y contexto chileno en 1938”, en: *Acta Literaria*, N°15, Concepción, Universidad de Concepción, 1990.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Ed.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, (la vanguardia latinoamericana en el contexto latinoamericano), Actas del Coloquio Internacional de Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 301-320.