



Tutor: Profesora Inger Enkvist

Sandra Carreño
Curso de Master: Literatura-Cultura-Media
Tesina de Master
Universidad de Lund
Octubre de 2010

La Poesía como trasfondo del Boom Latinoamericano

**Similitudes en *Altazor* de Vicente Huidobro
y *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa.**

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
Abstract.....	3
2. MÉTODO.....	4
3. ANTECEDENTES.....	5
3.1 La poesía de vanguardia.....	5
3.2 El Boom latinoamericano.....	5
3.3 Vicente Huidobro y Mario Vargas Llosa dos escritores de vanguardia.....	8
3.4 Vicente Huidobro y el Creacionismo.....	14
3.5 Mario Vargas Llosa y su Narrativa.....	18
3.6 Presentación de las obras.....	23
3.6.1 <i>Altazor</i>	23
3.6.2 <i>La Casa Verde</i>	26
4. ANÁLISIS.....	30
4.1 Las voces del narrador.....	30
4.2 La participación del lector.....	33
4.3 El tiempo.....	36
4.4 El deicidio.....	38
5. CONCLUSIONES.....	43
6. BIBLIOGRAFÍA.....	47

“Los verdaderos poemas son incendio”
Vicente Huidobro

“La literatura es fuego”
Mario Vargas Llosa

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de este estudio es modestamente comparar dos obras vanguardistas: el poema *Altazor* del poeta Vicente Huidobro y la novela *La Casa Verde* del escritor Mario Vargas Llosa, reparando fundamentalmente en las similitudes antes que en las evidentes diferencias, pues ambas son distintas expresiones de la palabra escrita: la poesía y la narrativa. El *Creacionismo* fundado por Huidobro es uno de los movimientos de poesía vanguardista en el albor del siglo XX, tiempo delirante, tecnológico y altamente experimental, donde encontramos *Altazor*. La segunda obra aludida aparece en la era del Boom latinoamericano que presenta un escenario igualmente agitado, con profundos contrastes sociales e ideológicos, abusos y violentas tomas de poder, elementos que serán considerados en la creación literaria por los autores de esa época.

La elección de este tema sobre la similitudes se sustenta en el trabajo de los autores, en su decidida tarea de poner acentos en la búsqueda creativa y domesticación de la estructura literaria a través de teorías, experimentos y aportes novedosos, desechando o considerando la importancia de los legados líricos, culturales y prosaicos. Estos son algunos de los puntos que otorgan a las vanguardias un sitio que justifica cualquier estudio por modesto que sea. *Altazor* es poesía sobre alguien que vuela, levita sobre sobre el mundo, y *La casa verde* es narrativa profundamente poética, pues evoca imágenes pese al terrible drama que narra; rescata lo humano, lo eleva y lo deja caer; incluso es capaz de entrar en un plano de tiempo suspendido, hábilmente manejado por Vargas Llosa.

Asegurar que el Boom latinoamericano fue un desarrollo per se, un movimiento desvinculado y sin raíces sería negar todo vínculo de la poesía en la novela del Boom. No hay contradicción sustancial en estudiar las similitudes entre la poesía y la narrativa, sino que se trata de buscar las esencias que mueven por igual a ambos géneros. El Boom no tuvo parangón con lo creado hasta ese momento en la literatura hispanoamericana. Muchos factores y escritores se fraguaron, entre otros el talento de Mario Vargas Llosa, alcanzando un nivel de madurez y experimentación nunca vistos en las letras hispanoamericanas, además de coincidir con una buena cobertura de marketing editorial, la

promoción masiva, un interés global e inusitado por la literatura latinoamericana, y como se mencionaba anteriormente, hubo un escenario histórico-social muy dinámico. Pero, no será objeto de este estudio analizar el marco político y social de ambas épocas. Sin quitar el nivel de autenticidad y originalidad del llamado Boom latinoamericano, éste no sería un hecho aislado o un Big-Bang literario. Ernesto Sábato en *Tres Aproximaciones a la Literatura de Nuestro Tiempo*, señala dos ideas sobre la realidad literaria latinoamericana, primero: “Nuestra cultura proviene de Europa y ese es un hecho inevitable...” segundo, cuestiona y dice: “¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe en el arte ni en ninguna otra construcción del hombre: todo se levanta sobre lo anterior, y como dice Malraux: “el arte se hace sobre el arte”¹.

Notable es además constatar la ausencia de estudios realizados sobre la relación posible entre la poesía y la narrativa en las letras hispanoamericanas. Indudablemente son géneros distintos en su composición, sin embargo, el volver a mirarlos con otros ojos, desde la perspectiva del tiempo, puede considerarse como un intento de acercamiento y a la vez un aporte en crear curiosidad académica y plantearse nuevas hipótesis sobre la literatura y el ámbito literario, sus similitudes, sus diferencias, sus contradicciones, sus ríos profundos y sus cielos infinitos. La discusión de la crítica literaria contemporánea se ha centrado preferente y mayoritariamente en temas tales como inclusión o exclusión del Boom, quiénes *son* del Boom, quiénes *no* son del Boom, si existe el Boom, si desapareció el Boom. En suma: aquí no hay poesía. Sin embargo, en muy pocas ocasiones la crítica realiza una retrospectiva, el darse una mirada al espejo, con el objeto de reflexionar sobre la posibilidad de que quizá el Boom comenzó a fraguarse en tiempos pretéritos, en otros mundos que parecen muy ajenos como las vanguardias ya mencionadas y aparecidas en la época de Huidobro. Entonces es posible y válido preguntarse si esta poesía de vanguardia, en Huidobro y otros, constituye la anticipación de ciertos fenómenos observables en la narrativa de los años sesenta. Si entre poesía y narrativa existe algún vaso comunicante y similitudes a pesar del histórico puente cortado, por causa de arbitrariedades, de inapetencia ideológica, mercadeo o por sencilla complacencia. Tal como se diría por estos días de cine masivo ¿es la poesía de vanguardia el avatar de la narrativa de los sesenta? ¿Son estos movimientos hechos aislados dentro de la historia de la literatura hispanoamericana?

¹ Sábato, Ernesto. *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. 1968, pág. 43.

Abstract

The purpose of this paper is an attempt to find connecting literary traits, similarities or vessels between poetry and narrative, comparing basically the poem *Altazor*, by Vicente Huidobro and the narrative work *La Casa Verde* written by Mario Vargas Llosa. The poetry introduced here is located in the avant-garde literary movement called Creationism, leaded by the poet Vicente Huidobro himself, situated at the beginning of 20th century, and the narrative represented by the vast avant-garde work of the writer Mario Vargas Llosa which is produced few decades later, in the literary movement called the Latin American Boom in the 60s. As methodological tool used is thereof observation and comparison, identifying which are the common cardinals between the two creative entities, possible context influences, and considering all those fundamentals of repetitive, casual, extemporaneous, and conventional nature. However no efforts are devoted to the political and social arguments. We certainly know today that both writers lived entangled in their ages and developed accordingly to their most profound convictions and sentiment. They are neighbors, of Hispanic heritage, interested in European movements, and are bound together by the written word. Finally it possible to suppose that there should be connecting lines between these two disciplines and authors.

2. MÉTODO

El principio de organización de este estudio será el siguiente: se comenzará por dar una visión general del contexto histórico-literario que desencadenó los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, particularmente en la poesía, para luego hacer lo mismo con el Boom Latinoamericano. Luego, se presentarán las opiniones de los autores aludidos, sobre la creación literaria y un breve resumen de las obras que serán fuentes de estudio. Todo esto constituirá un antecedente para un posterior análisis que estará basado en hacer un paralelo general entre la poesía de vanguardia en *Altazor* y *La Casa Verde* en el Boom, como así mismo entre Huidobro y Vargas Llosa, es decir se utilizará una metodología comparativa.

La elección de Huidobro se fundamenta en que fue él uno de los muchos precursores que llevó estos aires de renovación particularmente desde Francia, de *avant-garde* con su movimiento *Creacionista* a la poesía de hispanoamericana. Es uno más entre los vanguardistas franceses, asunto no menor, que se preocupó de reflexionar sobre la literatura y su circunstancia en el mundo real, habló *desde lo profundo* de su poesía. Huidobro no obstante permanece un tanto en el olvido. El Premio Nobel de Literatura 2010, Mario Vargas Llosa es novelista, ensayista, conferenciante y profesor de literatura. Es una figura emblemática del Boom Latinoamericano y de las letras universales. Es además uno de los autores que más ha incursionado en la crítica literaria de su generación y ha realizado innumerables reflexiones sobre el oficio de escritor *desde lo profundo* de su narrativa. Según el crítico José Luis Martín, Vargas Llosa siempre ha sido un escritor aferrado a su pasión de escribir novelas, de desentrañar los secretos de una auténtica creación².

Desde la poesía de Vanguardia de Vicente Huidobro haremos un túnel, una endoscopia literaria, hacia el futuro con el fin de vislumbrar algún nexo o similitud quizá observar algún reciclaje, algún *blue print* del pasado, en el Boom. No se analizará la evolución de la obra completa de Huidobro ni la de Vargas Llosa.

Considerando el marco teórico las fuentes son las siguientes: para Huidobro básicamente Jorge Schwartz, estudioso que analiza la obra de Huidobro en su libro *Las vanguardias latinoamericanas*; mientras que Vargas Llosa cuenta con el análisis aportado por Martín y Enkvist, entre otros. No será tema de esta tesina discutir en profundidad las opiniones políticas ni de Huidobro ni de Vargas Llosa sino que básicamente sus aportes literarios como creadores e innovadores.

² Martín, José Luis. *La Narrativa de Vargas Llosa*, 1974, pág. 52.

3. ANTECEDENTES

3.1. La Poesía de Vanguardia

El periodo se produce al principio del siglo XX básicamente en Europa. Hay un escenario pletórico de motivaciones y acontecimientos que nos ayudan a comprender el concepto de vanguardia en la formidable poesía de Vicente Huidobro. La poesía incursiona en otras formas de hacer poesía, en hacer renacer nuevas imágenes y configuraciones, hay una novedosa geometría expresada y espacio disponible para la palabra, hay una experimentación en su género dado también en otros campos del arte y las ciencias. El entorno inmediato está dado por movimientos como el psicoanálisis, el avance de la tecnología, las discusiones parisinas, que influyen en los creacionistas y surrealistas preocupados de la conciencia, se experimenta con el lenguaje. (sintáctica, la creación de nuevas palabras) sin respetar los signos de puntuación. La poesía ya no se dirige por la métrica, se libera de ella. parámetros e ideales propios, afán renovador. rechazo por la realidad tal cual es. Se va al mundo interno. la palabra como el centro de la creación.

Hay una visible imposibilidad de demarcar con exactitud los movimientos intelectuales, sus fronteras y tiempo. La poesía, particularmente, se genera en un insondable Big-Bang que acompaña a la humanidad desde siempre y para siempre. Hubo y habrá poesía natural y casi experimental ante el misterio, ante los fenómenos naturales, ante el dolor, y la experiencia de lo delicioso. Algunos detalles se presentan en el apartado de esta tesina denominado Huidobro y el creacionismo.

3.2 El Boom latinoamericano

A comienzos del siglo XX predominaba en Hispanoamérica una literatura de tipo costumbrista, regionalista, la que se caracterizaba por la descripción de los paisajes, personajes y además de tratar temas indigenistas. El *Realismo* reinaba en la narrativa. Había una clara distinción entre lo que es bueno y lo que es malo. Se admiraba a los escritores españoles y por lo mismo ellos representan un modelo a seguir. El relato se caracterizaba por una progresión de tipo lineal, cronológica. Esto dicho al margen del desarrollo de las vanguardias en la poesía.

La década de 1940 se señala como la fecha que marca el inicio de una renovación en el género narrativo, renovándose fundamentalmente la estructura y el estilo de la narrativa. Se rechazaba de plano: “las técnicas estilísticas ya gastadas en la novela social de tipo telúrico, costumbrista, regionalista, indianista, histórico, político (comprometido o no)... rechazo a los precedentes diseños estructurales de cronología lineal; rechazo al viejo punto de vista narrativo, al enfoque omnisciente estereotipado; y el planteamiento mensajístico de tipo simplista”³. Sobresalen en esta revolución

³ Martín, José Luis. *La Narrativa de Vargas Llosa*, pág. 16.

destacadas figuras como: Borges, Marechal, Carpentier, Yáñez y, particularmente, Miguel Ángel Asturias quien con sus obras *El señor Presidente* publicada en 1946, y luego con *Hombres de Maíz*, publicada en 1949, marcaría un cambio muy profundo “un antes y un después” en la narrativa hispanoamericana⁴. Sin embargo clasificar a los narradores a partir de este período e incluso anteriores hasta llegar a los sesenta, década del llamado Boom Latinoamericano, resulta una tarea difícil, complicada e inútil ya que no se les puede clasificar por generaciones. Tal como José Luis Martín lo dice, se trata de “variantes del mismo enfoque estilístico”⁵. El escenario cambia radicalmente con la aparición en los años sesenta del llamado Boom Latinoamericano, asumiendo la narrativa un rol protagónico en las letras, debiéndose fundamentalmente a los siguientes factores:

- El desarrollo de las grandes ciudades. No se habla más del campo ni de los indígenas con la misma intensidad; ahora la ciudad toma un protagonismo sustancial en la vida de las personas. De este modo la literatura trata de conectarse con el ser humano de este tiempo.
- La maduración de una gran clase media.
- Mejoramiento de las comunicaciones entre los países latinoamericanos.
- El enorme desarrollo de los medios de comunicación.
- Creciente interés de Europa y los Estados Unidos por Latinoamérica.
- La búsqueda de las casas editoriales de un nuevo producto.
- La poesía no ha revertido el liderazgo de la narrativa, probablemente por el “apadrinamiento” que han hecho las editoriales de las novelas, encargándose de difundir y masificar las obras literarias; pero principalmente por vender lo que ellos patrocinan. La publicación de las novelas más famosas cae como un verdadero “alúd” en el público lector.
- Gran talento y la gran cohesión hecha en base a la amistad de los escritores. No hay que olvidar que los escritores del Boom formaban entre ellos un círculo de amigos que se reunían con sus familias.
- La Revolución Cubana. Ésta viene a hacer las veces de telón de fondo para la nueva narrativa. Se convierte así en un verdadero mito, declarándose los escritores abiertamente simpatizantes de ella. Es además uno de los factores más influyentes en el desarrollo y la unificación del Boom. Este grupo terminó posteriormente por separarse por causa del *Caso Padilla*. Este escritor cubano se atrevió a criticar el régimen cubano debido a lo cual fue obligado a presentar disculpas y así retractarse de su crítica. Este hecho marcó el destino a seguir en la comunidad literaria latinoamericana: algunos de los escritores continuaron con su apoyo a la Revolución y otros comenzaron a separarse definitivamente, como fue el caso de Vargas Llosa.

⁴ Ibid., pág. 19.

⁵ Ibid., pág. 21.

Siempre ha sido tema de debate el definir quiénes forman parte de este fenómeno y quiénes no, sin embargo, de ninguna manera se deben omitir los siguientes nombres: Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar, García Márquez y José Donoso entre otros. Otro aspecto distintivo de este movimiento es su orfandad literaria, no se basa en modelos autóctonos, quizá en parte por querer ser parte del mundo, del universo literario, y también como una necesidad de romper vínculos, de estar libres de ataduras con sus predecesores. ¿Es posible tal desvinculación?

La narrativa destrona a la poesía, con toda su aura de elitista y exótica, que hasta el momento era considerada voz característica de América Latina. Se comienza a producir libros casi en forma sincrónica por los escritores del llamado Boom. Si queremos encontrar algo que unifique a estos escritores en su forma de escribir, deberíamos resaltar: una clara visión cubista, geométrica, lo que se traduce en sus obras en que la realidad es contada desde diferentes puntos de vista. Influenciados en cierta medida por el surrealismo y lo onírico, y un incipiente existencialismo. En el Boom admiran a Flaubert, Faulkner, Mann y Sartre, entre otros.

Característico también de los autores del Boom es su gusto por vivir en París, Francia. Ellos persiguen con ello un cosmopolitismo, una red de contactos y reflexión, y una internacionalización. Además muchos de ellos se autoexilian de sus países natales. Otro aspecto muy característico de este grupo de escritores es su empeño y dedicación por escribir la *Novela Total*, que lo abarque todo, y por qué no decirlo, que sea objeto de admiración, un trabajo de relojería; así presentan algunas actitudes literarias y estética que les identifica:

- experimentan con el tiempo y el espacio
- trabajan la complejidad de los personajes
- el ambiente o paisaje es un torbellino de imágenes e información que induce a una conciencia
- buscan la participación del lector en sus obras para que éstas sean descifradas.

Vargas Llosa se pronuncia en cuanto a las causas de la madurez de la nueva novelística latinoamericana:

Cuatro son los cambios, según él, que se han operado en esta nueva novela: 1) un cambio del eje temático, que se desplaza del eje de la naturaleza al hombre mismo: una especie de humanización del arte...;2) una expansión del concepto de la realidad, en donde se extiende el diapasón dimensional de ésta, abarcando nuevos centros de inspiración, tales como el onírico y el mítico; 3) desplazamiento del foco de atención de lo rural a lo urbano, trayendo así a primeros planos toda la problemática social a ojos de sus víctimas y victimarios que viven en las ciudades; 4) una más aquilatada conciencia estética en lo estrictamente estructural, a base de experimentalismo lingüístico⁶.

⁶ Ibid., pág. 65.

Se considera en esta narrativa una tendencia hacia lo ilógico y una aparente deshumanización de la realidad⁷. Esto según José Luis Martín tiene un objetivo trascendentalista en busca de nuevas soluciones a la problemática del hombre hispanoamericano produciendo el efecto de esta manera de humanizar la narrativa hispanoamericana de vanguardia. En este tipo de literatura se pretende incluir en forma activa al lector a través de técnicas que lo saquen de su pasividad y de esta manera entregarle las herramientas para adentrarse en el mundo de la novela. Estamos ante la presencia de una nueva estilística en la narración en la cual se otorga especial importancia al lenguaje, convirtiéndose en la materia prima, el principio y el fin de toda creación literaria. En cuanto a las técnicas de la nueva narrativa se pueden mencionar las siguientes:

Simultaneidad geográfica, contraposición de planos de tiempo, espacio y mente...la técnica de “vasos comunicantes”, interpenetración de niveles narrativos – tal como aparece en el procedimiento de las “cajas chinas” y en el de anticipación temporal...pluralidad del punto de vista, el lector como autor y protagonista, juegos morfosintácticos...descomposición estructural del diseño narrativo, visión del mundo desde un animal o un objeto, narración del enfoque de una cámara fílmica...lo puramente dialógico como motivación lingüística (en collage de voces)...concentración de lo escuetamente lingüístico...erupción de multitud de voces como foco narrativo...la creación de nuevas palabras por yuxtaposición de otras formando así una aglutinada palabra frase...los párrafos compuestos de oraciones y frases yuxtapuesta sin cópulas ni signos de puntuación⁸.

3.3 Vicente Huidobro y Mario Vargas Llosa dos escritores de vanguardia

Los autores pertenecen a la clase privilegiada de sus respectivos países, este diminuto segmento social está presente en todo el mundo hispanohablante. En Perú y Chile estas oligarquías gozan de un buen pasar, de buenas relaciones con el triunvirato político-religioso-militar, de redes sociales muy fuertes y protectoras de sus intereses y principalmente, de una educación de excelencia, con aprendizaje de idiomas, tutores eruditos, contactos y viajes al extranjero. En la urbe, la costa, el desierto, la sierra y la selva la miseria azota y contrasta agudamente con el modo de vida de las oligarquías desde la época colonial española. Es probable que estos dramáticos cambios de ambiente produzcan cambios cognocitivos o al menos se está conciente de los diferentes mundos en que vive la gente. Huidobro y Vargas Llosa lo observan todo, cuentan con herramientas de análisis, estudios de los clásicos, y talento personal. Así en este estado cruzan las fronteras de sus países tempranamente, tienen competencias lingüísticas en francés e inglés, residen en París por varios años y trabajan por coincidencia en distintas épocas para radios francesas. Estos emigrantes son atípicos, no emigran porque existe una necesidad primaria de sustento o sean objeto de persecución, ni porque hayan sido exonerados por sus gobiernos. Están allí en París, la ciudad de las luces, por amor al arte, las letras, y porque son autosuficientes de intelecto y espíritu para situarse en el seno de las vanguardias europeas; son capaces de involucrarse en las tertulias con poderosos argumentos en sus discursos,

⁷ Ibid., pág. 32.

⁸ Ibid., págs. 34-35.

donde la cuna, ya no es suficiente argumento para explicar sus logros intelectuales y estéticos en tiempos convulsionados. En sus varios regresos a Hispanoamérica tanto Huidobro como Vargas Llosa tienen además aspiraciones al poder político, se presentan como candidatos a la presidencia de sus respectivos países. En sus intentos cívicos Huidobro es objeto de dos graves atentados terroristas en contra de su vida con bombas y disparos y Vargas Llosa es denostado públicamente por sus compatriotas peruanos por sus ideas y abandona el Perú. Finalmente los candidatos fracasan en esos intentos presidenciales. Estos artistas no en pocas ocasiones transgreden principios religiosos o institucionales de la época; son objeto de veto, ácidas críticas y ambos son sometidos al fuego, sus textos quemados, condenados a la hoguera, a la pira purificadora de sus denunciantes. Heinrich Heine ha dicho lo siguiente en relación a la quema de libros: "Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen." *Allí donde se queman libros, al final se queman hombres*⁹. Vargas Llosa fue catalogado como un pervertido mental, debido a la publicación de su obra *La ciudad y los perros*, por la clara sátira en esta obra en contra del colegio militar Leoncio Prado. Mil ejemplares de la obra fueron quemados, dos generales declararon que la novela era un producto nauseabundo de una mente enferma y se tildó a su autor enemigo del Perú. Se le amenazó con demandarle para privarle de su ciudadanía, y se proclamó que difamaba los "sagrados valores nacionales. También fue acusado por atacar "la tradición y el lustre" del instituto Leoncio Prado¹⁰". A su vez Huidobro también fue declarado persona non grata en su época escolar por causa de su obra *Pasando y Pasando*, texto que fue evidentemente quemado:

Fue elaborada en los talleres de la Imprenta de Chile, propiedad de la Compañía de Jesús, situación paradójica, pues contiene una profunda crítica a la Iglesia, a la presencia de los jesuitas dentro de ella y a su clase social. La Orden reaccionó con dureza y acusó de sacrílego al autor, lo que junto a la condena familiar, provocó que gran número de ejemplares fueran requisados y quemados¹¹.

Por otra parte, ambos buscaron transformar la estética y la sociedad de una forma más profunda, son unos inconformistas y rebeldes, se permiten reflexiones, además de las estéticas, sobre el poder político y social. El sentido del inconformismo de los autores es el eje de la poesía y la narrativa de vanguardia, se rechaza la realidad tal cual es. José Luis Martín señala una declaración de Vargas Llosa a este respecto, refiriéndose al inconformismo del escritor:

como él ha señalado muchas veces esto ha ocurrido siempre en épocas de crisis históricas antes de que se derrumbara por completo el andamiaje social. Las novelas de caballería, a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, presentaron esa rebeldía del escritor, ya que enfocaban los valores de la realidad terrenal. En el siglo XVII, Vargas Llosa señala a escritores rebeldes como Sade, Laclau...llamados en su época "los malditos". En el siglo XIX Tolstoi y Dostoievski, y más tarde, en el resto de Europa, Balzac, Proust, Kafka, Céline, Joyce, y luego Faulkner en los Estados Unidos¹².

⁹ Zetterholm, Tore. *Levande litteratur*, p. 256.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 47

¹¹ <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=huidobropasando>

¹² *Ibid.*, págs. 60-61.

Si interpretamos estas palabras de Vargas Llosa, entonces la literatura vendría a ser una especie de *caja negra* y una *carta de navegación* para rescatar al hombre del caos. Ahora si el escritor, según Martín: “ha de ser inconformista, la literatura ha de ser fuego, incesante incendio de todo valor deteriorado, podrido que insiste en enmohecer la evolución impostergable de la sociedad”¹³. Por tanto concluye Martín que para Vargas Llosa la literatura es la revolución de la evolución y cita el discurso de Vargas Llosa titulado consecuentemente *La literatura es fuego*. Se volverá a este tema más adelante ya que existe un paralelo con Huidobro, para quien los poemas son como un incendio, hay que crearlo todo de nuevo, es decir el fuego como elemento purificador. Entonces, el escritor se transforma en un Prometeo, en un benefactor del hombre, con la capacidad de robar, transportar, almacenar, vender y producir fuego. Volviendo al discurso hecho por Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1967, ha dicho:

Que los escritores son algo más que locos benignos, que ellos tienen una función que cumplir en los hombres...Es preciso por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción, la crítica.¹⁴

Otro aspecto fundamental en ambos vanguardistas es la profunda conciencia de la elaboración estilística, en busca de la palabra y transformándola en “joya estética” parafraseando a José Luis Martín. Tanto en Huidobro como en Vargas Llosa queda de manifiesto su intención de experimentar con nuevas tendencias literarias. Producen a veces un discurso elitista, cuya comprensión e interpretación debe ser abordada por pares para obtener una mejor extrapolación de lo producido, hechos y observaciones de los escritores. La crítica tampoco es benigna con los autores al señalar que ambos sienten un apego desmesurado por lo europeo, el sentido europeizante exhibido en sus obras literarias a pesar de su creación con intenciones universales. La geometría parece ocupar una buena parte de las similitudes o rasgos coincidentes, en un *Altazor* que parece estar quebrado e hecho a collages de pensamientos dispersos donde la lírica tradicional cobra su primera víctima. En Huidobro hay adjetivos, neologismos propios, onomatopeyas, ruidos, sonidos guturales aglutinados en un sólo cuadro aparentemente desconectado y disperso, construido sobre un andamiaje particular, privado, de Huidobro. En Vargas Llosa encontramos argumentos muy elaborados y estructurados geoméricamente, un caos fructífero, pasión creadora, y profundo lirismo en su narrativa, lo que va a confirmar un nexo probable e insoslayable entre poesía y narrativa, veámos lo que nos dice Martín:

...como si el autor intentara levantar planos arquitectónicos en la dimensión literaria tiempo-espacial: ese caos geométrico – geometrizado, como lo haría un dios olímpico de la teogonía griega- está estructurado con cierta rabia expresionista que le imprime inquieta ferocidad y retorcimiento al sistema poético general de su narrativa. De aquí arranca su estilo vigoroso, recio, viril y a la vez exquisitamente lírico.¹⁵

¹³ Ibid., pág. 61.

¹⁴ Ibid., pág. 61.

¹⁵ Martín, José Luis (1974). *La Narrativa de Vargas Llosa*, pág. 171.

La explicación del cubismo sólo no cumple una función ilustrativa, pues el movimiento estético cubista se produce casi en paralelo con el psicoanálisis de Freud, un movimiento lleno de vigor y energía, y en “coincidencia” con los autores vanguardistas de principio del siglo XX.

Elitismo, europeización y francofonismo es resultado de un contacto necesario, mencionado anteriormente, con los autores, artistas y movimientos franceses. Hay un discurso elitista y europeizante en el Boom y en la vanguardia poética de Huidobro, es un hecho que no se puede evitar ni defender. Sin embargo, se puede decir que lo más avanzado en materias literarias y más vanguardistas estaba allí en París, ya convertida en la capital cultural y referente intelectual del mundo hispano. Francia es entonces en la época de Huidobro una potencia mundial y colonial, España no lo es y había dejado de ser el centro del mundo hispano, después de la pérdida de Cuba, las Islas Filipinas y la liquidación del imperio colonial español. La mayoría de los poetas y escritores hispanoamericanos podían comunicarse en francés. Hubo un francofonismo muy acentuado que incluso elevó al idioma francés a ocupar el sitio de segunda lengua a estudiar en los sistemas educacionales de toda América. Hoy es fenómeno superado por el inglés, con los EE.UU. como potencial mundial y el no menos significativo interés académico por la lengua española, su cultura y su literatura. Por cierto el idioma francés y la cultura francesa eran los caminos que llevaban a la reflexión, la filosofía, el humanismo, el existencialismo y otros ismos bajo una cosmovisión francesa que a pesar de su secularización ocasional se hacía sentir más latina e íntima.

Quizás por estas razones Huidobro primero, y posteriormente Vargas Llosa se refugiaron en París con la finalidad de encontrar inspiración y sustento racional para sus obras. Otra razón fundamental que estimulaba el francés en las elites hispanoamericanas sería la habilidad aprendida de una minoría selecta de españoles en América quienes estimularon el aprendizaje de esa lengua. Este sello europeizante o lo que podríamos llamar francofonismo de clase alta, es lo europeizante que algunos celebran y otros denostan. Además de los temas anteriores ambos escritores han sido tocados en sus vidas por *vientos de guerra*. Las guerras han tocado profundamente a ambos autores. Huidobro y las vanguardias progresistas han coincidido con el post-periodo de la Independencia de Cuba y la Guerra Civil de Chile, la Revolución Mexicana, la Primera Guerra Mundial, La Revolución de Octubre, la toma del poder por los nazis, la Guerra Civil Española donde Huidobro participó, la Segunda Guerra Mundial donde también participó; estas guerras influyeron en el futuro inmediato con la Guerra de Corea, y la de Vietnam, y, en los años sesenta, Vargas Llosa está surgiendo como la gran figura del Boom, declarando su apoyo a la Revolución Cubana con Fidel y el Che. Huidobro y Vargas Llosa saben de guerras y guerrillas, cada uno en su propio tiempo.

Se presenta a continuación como información complementaria un cuadro cuyos datos se puede encontrar en el portal europeo de bibliotecas (the.europeanlibrary.org), aquí encontramos cifras relacionadas con la búsqueda virtual *vicente+huidobro / mario+vargas+llosa*. La siguiente información es una pequeña muestra cuantitativa, y nada más, para ilustrar diferencias de preferencias de los lectores entre poesía y narrativa en Europa. No sabemos qué referencias tienen los lectores sobre ambas producciones literarias, supondría un estudio distinto. El objetivo de presentar el siguiente cuadro (fig. 1), es constatar un posible interés por los autores, la magnitud literaria, la fama, y los distintos grados de exposición a la modernidad y tecnología.

De hecho Mario Vargas Llosa se había transformado en uno de los “eternos” candidatos al Premio Nobel de Literatura, obteniéndolo este año 2010 por su formidable obra literaria. Él es un autor prolífico, de calidad, consagrado por su obra novelística, aporte a las técnicas narrativas y teoría de la novela, estilística. Además el autor goza de presencia en los medios de comunicación masivos internacionales, en foros y conferencias. En su propio país, el Perú, sin embargo, se le recibe con sentimientos encontrados. Por otra parte, mencionamos a Huidobro como un autor más lejano en el tiempo y fama, de la época de manifiestos y panfletos literarios, y además sin alcance global mediático.

La figura 1, siguiente nos proporciona por país, bibliotecas europeas, el número de referencias a su haber sobre los autores Vicente Huidobro (**VH**) y Mario Vargas Llosa (**MVLL**). Esta figura puede ser objeto de varias suposiciones: primero, existe un interés público distinto por la prosa y la poesía; segundo, la crítica, docentes y bibliotecas usan criterios que posiblemente influyan en la predilección por la narrativa; tercero, los medios de comunicación y el mercadeo responden diferentes a autores masivos e intereses ideológicos incrementando o disminuyendo el interés público, y, quinto, se puede observar un interés natural y distinto del Archivo Nacional de España en relación a otras instituciones europeas, por razones de lengua común.

País **Biblioteca** **Nro. Referencias: VH** **MVLL**

AT	Online Catalogue of the Austrian National Library from 1992 onwards Österreichische Nationalbibliothek	5	72
BE	Main Catalogue of the printed books Royal Library of Belgium	13	23
DE	Catalogue of the German National Library Deutsche Nationalbibliothek DNB	6	187
DK	Danish Collections (The National Collections) Det Kongelige Bibliotek	23	151
ES	Catalogue of the National Library of Spain Biblioteca Nacional de España	158	653
FI	HELKA - Union catalogue of all Helsinki University libraries Helsingin yliopiston kirjasto	8	79
FR	General Catalogue of the Bibliothèque Nationale de France La Bibliothèque nationale de France BnF	41	118
IS	GEGNIR - The Union Catalogue for most libraries in Iceland Landsbókasafn Íslands	4	87
IT	The Union Catalogue for over 2.000 Italian libraries Istituto Centrale per il Catalogo Unico	49	425
NL	General Catalogue National library of The Netherlands Koninklijke Bibliotheek	24	152
NO	The Catalogue of the National Library of Norway Nasjonalbiblioteket	1	33
RS	Serbian Union Catalogue COBIB.SR Narodna Biblioteka Srbije	9	99
SE	Regina - Catalogue of the National Library of Sweden Kungliga biblioteket KB	5	41
UK	British Library integrated catalogue - Online catalogues of printed & electronic resources	83	262

Fig.1

Cuadro de referencias encontradas en sistema europeo de bibliotecas. V. Huidobro/VH – M. Vargas Llosa/MVLL ¹⁶

Los autores se ubican en periodos históricos distintos pero siempre con la ambición de aporte y necesidad de presencia escénica en el mundo en que habitan. Y como tales publican y se publica sobre ellos; Huidobro escribe epístolas, Vargas Llosa correos electrónicos con los mismos propósitos; ambos escriben manifiestos y alocuciones políticas, viven en mundos que parecieran sustentarse sobre los mismos pilares, y tendrían un perfil personal de vanguardistas.

¹⁶ <http://search.theeuropeanlibrary.org/portal/en/search/vicente+huidobro.query>

3.4 Vicente Huidobro y el Creacionismo

Poetry is something more philosophical and more worthy of serious attention than history.
– Aristotle¹⁷

*La poesía es una abstracción más filosófica y más valiosa que merece mayor atención que la historia -
Aristóteles*

Uno de los principales aportes de Huidobro fue el Creacionismo, movimiento vanguardista junto a otros similares europeos. Veámos el desarrollo teórico principal desde un punto de vista, cronológico. En 1917, Huidobro formuló su estética en *Horízon carré*:

- a) adopción del hecho nuevo inventado;
- b) abandono de todo lo anecdótico y descriptivo;
- c) creación de todos los componentes del poema; y
- d) creación del poema como un objeto nuevo y autosuficiente.¹⁸

En 1919 se formula nuevamente sobre tu teoría estética en la revista *Nord-Sud* (el subrayado es mío):

En mi modo de ver el Creacionismo es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad, ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto. Es decir, ella misma es su propia finalidad. En general los poetas de todas las épocas han hecho imitaciones o interpretaciones más o menos fieles de la vida real.¹⁹

Veámos en 1924 la teoría poética del creacionismo en palabras de Huidobro²⁰

Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado*. El infinito anida en nuestro corazón.

Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se fugaría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o para amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificarse de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.

La imagen en Huidobro cobra una importancia inusitada con la complicidad del psicoanálisis que fermentaba por esos días. El poeta es víctima natural de esta corriente que aplicará en su *Creacionismo*; el postulado psicoanalítico afirma que dentro del inconsciente pierden su validez el principio de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo.²¹

Además para el autor la *imagen* será una estructura autosuficiente que no necesita de ningún objeto real para existir y tener validez “lo importante para el poeta es crear la imagen en su estado previo a

¹⁷ <http://www.griffinpoetryprize.com/about/about-the-griffin-trust/>

¹⁸ Ross, W., Ortiz-Osés A., (1992). *Nuestro imaginario cultural: simbólica literaria hispanoamericana*, págs. 55-56.

¹⁹ www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista1

²⁰ http://www.poesias.cl/non_serviam.htm

²¹ <http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI8181110067A.PDF>

la ordenación que le da la conciencia, pues lo que hace la conciencia no es otra cosa que ordenar las imágenes según estructuras preestablecidas que reproducen por analogía el orden cósmico²²...”

Hay un ambiente anterior político-social que crea condiciones para el estallido de la vanguardia literaria de principios de siglos XX, son nombres y obras que afectaron al mundo, no sólo de esa época sino que a todo el siglo XX por su revolucionario y contundente aporte al conocimiento humano, la filosofía, las artes, las ciencias y la sociedad en general. El Modernismo está llegando a su final; el psicoanálisis viene a revolucionar el conocimiento del hombre y proponer terapias novedosas para el alma y la mente, y emerge un cuestionamiento sobre la actividad creativa, para la cual hay bastantes proposiciones estéticas, Huidobro habla así:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poeta si hacedla florecer en el poema!

Non serviam Vicente Huidobro²³.

Las principales ideas del *Creacionismo* o teoría creacionista consisten básicamente en promocionar, primero, una visión estética experimental y autónoma, ya no sujeta a las condiciones del arte reciente del lirismo del modernismo. Huidobro ambiciona un arte que se resista, por una cuestión casi de rebeldía generacional, a su antecesor o antecesores en la tradición romántico-impresionista; según Lapesa:

...las tendencias literarias que aparecen en los albores de nuestro siglo coinciden en afán renovador y preocupación por la forma. El modernismo engalana la poesía hispánica con ritmos y estrofas nuevos u olvidados, introduce en ella motivos poéticos y procedimientos estilísticos nacidos poco antes en otras literaturas, sobre todo la francesa²⁴.

Segundo, “es de carácter antimimético por excelencia, en que prevalece la invención racional sobre la copia emocional²⁵”. Vale decir, que este novedoso experimento literario no se asemeja a lo exhibido en la naturaleza, los comportamientos observados, no imitativos de nada ni de nadie, es el trabajo del pequeño dios. Ross dice: “La divinidad no era la creadora del mundo, sino, al revés, era ésta el último producto de una evolución emergente”²⁶ Veámos versos de Huidobro en *Altazor*:

²² <http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/>

²³ <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>

²⁴ Lapesa, Rafael. *Historia de la Lengua Española*, p. 444.

²⁵ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, p.95.

²⁶ Ross, W., Ortiz-Osés A., (1992). *Nuestro imaginario cultural: simbólica literaria hispanoamericana*, pág. 49.

Prólogo

Los verdaderos poemas son incendios.
La poesía se prolonga por todas partes,
iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.
Se debe escribir en una lengua que no sea materna.
Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte...²⁷

Canto III

Y devuelve la bala al asesino
Eternamente atado al infinito
Es el mundo que torna y sigue y gira
En una última pupila
Mañana el campo
Seguirá los galopes del caballo
La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena...²⁸

En el primer postulado del prólogo, está la verdad, el fuego purificador, el de Prometeo y los incendios, las llamas que todo lo consumen, quizás caracterizando al nuevo hombre, al nuevo poeta, al nuevo creador, dueño de una verdad y vitalidad distinta, dislocada del mundo de su época. La nueva visión de mundo, particularmente individualista, va a introducirse en el ser interior del artista, que en teoría no está conectado internamente con otros seres; por consiguiente, debería tener una autonomía que debe ser aprovechada, y por esta razón deja de describir hechos cotidianos en secuencias lineales y lógicas, sino que atiende a las voces interiores, la imaginación, los sueños, el delirio y un figurado estado no racional, porque lo racional y conciente debe ser abandonado, porque el poeta ordena las imágenes, como ordenar un cosmo, y no es traductor de su imágenes mentales, no es un reproductor de ninguna realidad, es que está siendo explicado por las formulaciones teóricas de los novedosos psicoanalistas. En esta literatura no se busca describir nada sino que atiende a los dictados de la percepción como una experiencia sensorial personal. En algún sentido refleja lo expresado con anterioridad por Humes: “beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty”²⁹. No pide una revolución de masas sino una revolución desde el interior, desde la conciencia, hasta esos días basada en lo externo, en los objetos; donde la muerte y la vida es un hecho de la naturaleza divinizada del hombre. Este pequeño dios creacionista está renaciendo a principios del siglo XX.

Hesse declara lo siguiente en un poema liberador:

Ack Gud är död! (*Sí, ¡Dios está muerto!*)
Och jag skall leva³⁰. *y yo quiero vivir.*)

²⁷ Huidobro, Vicente. *Altazor*, p. 15.

²⁸ *ibid.*, pág. 56.

²⁹ <http://www.iwise.com/yKuof>

³⁰ Zetterholm, Tore. *Levande litteratur*, p. 258.

Y nos entrega la visión de la rebelión encontrada en la mayoría de los vanguardistas, es la estrella que les guía, un revertir del status quo, el entregar en la creación literaria una visión laica del mundo. Así se realiza entonces el movimiento de Huidobro: sea devolviendo la bala al asesino, sea el campo siguiendo los galopes del caballo, sea la flor comiéndose a la abeja. Un cambio del objeto al sujeto. El futurismo es parte inicial del modernismo, Huidobro hace lo suyo en Europa e Hispanoamérica, estimulando la creación de vanguardias, como el ultraísmo; participa en el cubismo, dadaísmo, surrealismo, y está incluido en las tertulias del momento. Es sintomático que Huidobro participe de estos movimientos o agrupaciones, cabe recordar, que no hay nada hecho en forma improvisada, intuitiva, o producto de alguna fatalidad, y a pesar de su carácter experimental. Las vanguardias van a ir desarrollándose, desde el futurismo ruso e italiano con Tomasso Marinetti, pasando por vanguardistas franceses, Max, Jakob, Segalen, Apollinaire, Reverdy, Cocteau, Tzara, a Bretón y Aragón, que posteriormente se convertirán al surrealismo, y con quienes Huidobro colabora en el manifiesto *Nord-Sud*. Estos últimos van a ir en pos del psicoanálisis, puesto que eran ex-estudiantes de medicina, a explorar el mundo subconsciente, la sexualidad y los sueños para obtener repuestas existenciales, y metafísicas³¹. En esos días, ellos dirigen los ejércitos literarios, desde las sombras del sol, desde los espacios vacíos de la mente, generando movimientos en las conciencias. Es parte de estos oficios humanistas considerar la polémica, el abandono, el fuego dialéctico, el weltanschauung, una entrega de soluciones, presentación de imágenes y mundos imaginarios, discurrir sobre el estado del hombre y su condición interior y exterior. Sobre Huidobro se escribió tempranamente crítica, se asume y especula de todo sobre su persona y obra en París y en América; uno de los libros sobre él fue escrito por Nicolás Beauduín *La Poésie nouvelle et Vincent Huidobro* (1920). Vale destacar, además, *La Metáfora en la Poesía Hispánica, 1885-1936*, en Actas del Simposio en la Universidad de Copenhague, (1996), bajo la tutela de Jensen. Cedomil Goic realizó un acabado registro de la obra del poeta en *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Finalmente se puede reiterar que una obra literaria es trascendental en Huidobro y en el modernismo: *Non Serviam*. “Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante en los años veinte, es la lectura del manifiesto de *Non Serviam* en 1914”³². A fin de ilustrar la permanente controversia y las autorías en el mundo literario y sus personajes, Jorge Luis Borges dice: “Desde mil novecientos veintidós – la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco – todo eso (las obras de Darío, Lugones, Rodó, etc.) ha caducado”³³. La propuesta creacionista de Huidobro se expresó en las palabras de Shelley: los poetas, los legisladores del mundo no reconocidos:

³¹ Orizet, *Anthologie de la poésie française*, p. 478.

³² Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, p.37.

³³ *Ibid.*, pág. 37

El Creacionismo es el rechazo de la tradición romántico-impresionista y privilegia la elaboración mental impuesta por el poeta, ahora identificado como el “**pequeño dios**” de la creación poética. El creacionismo nació en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires, 1914. Allí Huidobro afirmaba que la “primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera, crear”³⁴.

3.5 Mario Vargas Llosa y su Narrativa

La singular narrativa de Mario Vargas Llosa destaca por su belleza estética, casi a nivel de creación poética, donde sus personajes y paisajes están envueltos de prodigiosas maniobras en el uso del lenguaje. Sin embargo otras de las distinciones fundamentales en su obra es el aporte de sus técnicas literarias sui generis, que aunque el mundo literario no adolecía de ellas, en Vargas Llosa se produce un fenómeno nuevo en este ámbito, con un sello absolutamente personal. Para ilustrar algunas de las opiniones de Vargas Llosa se tomará como base dos libros, uno escrito por Inger Enkvist, *Las Técnicas Narrativas de Vargas Llosa* y el otro *La narrativa de Vargas Llosa* escrito por José Luis Martín. A Vargas Llosa se le suele nombrar junto a Cortázar, Fuentes y García Márquez. Además de ser conocido por sus novelas también ha formado un vasto corpus literario que viene a ser su obra teórica, creando una teoría literaria en la cual trata de contestar preguntas claves para la literatura según palabras de Enkvist: “Trata de ver cómo surgió el género novelístico, por qué escribe el novelista y sobre qué, cómo debe ser la crítica y por qué se es lector de novelas”³⁵. Ha creado su propia teoría literaria, con su propia terminología. Habla “desde dentro”³⁶. Enkvist analiza y presenta las ideas de Vargas Llosa en relación a sus opiniones sobre el novelista y la novela. En cuanto al origen de la novela menciona la especial teoría de Vargas Llosa como así también su teoría apocalíptica:

Es el final de la Edad Media: Dios es reemplazado por la razón, y ésta no llega a colmar el vacío dejado por aquél: el resultado de ese deicidio es la aparición de la novela. Fielding, Cervantes, Martorell son de alguna manera consecuencia de la Muerte de Dios. En el momento en que el orden respaldado por la fe comienza a flaquear, en que la realidad comienza a ser sentida como caos y la vida como confusión, surge(sic) la necesidad de órdenes sustitutivos...Es justamente cuando entra en acción la novela, como un nuevo orden y un nuevo sentido de la vida./.../Ha surgido la necesidad de ver mundos ordenados, mundos con sentido, que se dejen entender y descifrar...Lo que ocurre en ese momento inicial del género se repite de alguna manera en todas las épocas históricas equivalentes, en las cuales la idea aglutinante, la clave para explicara la vida y la muerte, el mundo y el trasmundo, entra en crisis. (Cano Gaviria, 1972, p. 15)³⁷.

Continúa Enkvist analizando el término creado por Vargas Llosa al referirse a la labor del novelista:

Vargas Llosa utiliza el término de **suplantador de Dios** o **deicida** para referirse a un novelista. Para él, cada novela representa un intento de crear un mundo y por eso ve al novelista como un competidor de Dios. Sólo puede tener éxito si tiene la ambición “descabellada” de crear una realidad **total**, un mundo

³⁴ Ibid., pág. 95.

³⁵ Enkvist, Inger. (1987) *Las Técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Pág.7.

³⁶ Ibid., pág. 7.

³⁷ Ibid., pág. 18 y 19.

completo. En este sentido, crear una **novela total** o **totalizadora** es la meta para todo novelista que tome en serio su profesión³⁸.

Interesante para nuestro estudio resulta ser también la inclusión de Pereira en los comentarios al respecto. Enkvist señala:

Pereira discute el término de deicida y comenta que es apropiado sobre todo cuando se piensa en el momento de aparición de la novela como género, cuando el novelista ofrece una visión laica sobre el mundo en comparación con la visión religiosa propuesta por la Iglesia³⁹.

Esta afirmación de Pereira no considera que la poesía de vanguardia ya había propuesto la idea del deicidio. Enkvist resume de la siguiente manera la propuesta de Vargas Llosa:

El ideal de Vargas Llosa es el siguiente: un novelista ambicioso que quiere describir su mundo **totalmente**, una novela que parece ser un mundo autosuficiente, autónomo, **total**, y un lector que lee del mismo modo que se participa en una aventura, utilizando todos sus recursos intelectuales y emocionales. Por eso, cuando Vargas Llosa utiliza la palabra “novelista” hay que leer “novelista con afán **totalizador**”, cuando dice “novela” hay que leer **novela total**, y cuando se ve la palabra “lector” hay que entender “lector ideal, completamente entregado a la lectura”. Sólo así se explican las metáforas que usa Vargas Llosa para describir el “proceso literario”. Dice que la literatura es “fuego” y que “quema”. Dice que el novelista “canibaliza” la realidad para obtener materiales, que su afán de escribir es como una “solitaria” y que los **demonios** llevan al novelista a tratar de **suplantar a Dios**⁴⁰.

Enkvist menciona además el tema de la creatividad en Vargas Llosa, y de cómo el autor se postula frente a ella al reflexionar sobre sus teorías literarias:

En su voluntad de rechazar las ideas prefabricadas ha llegado a utilizar una terminología especial, de creador, de artista más que de crítico o académico, una terminología para hablar de la literatura “desde dentro”⁴¹.

El escritor declara su rebeldía:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida ni el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (GM p.85)⁴².

Se mencionan además una división que hace Vargas Llosa de los demonios en: personales, históricos y culturales. Se citan los demonios históricos:

Pero los hechos determinantes del conflicto con la realidad real, fuente de la vocación del deicida, pueden ser también acontecimientos de carácter social, que marcaron poderosamente a la colectividad de la que el novelista forma parte, y que lo afectaron a él de manera especial. Esos “demonios” que comparte el deicida con su clase o grupo social, con su nación o con la humanidad, merecen ser diferenciados de aquellos episodios de resonancia estrictamente individual que hemos llamado “demonios personales”./ (GM p.112)⁴³.

³⁸ *Ibid.*, pág. 19.

³⁹ *Ibid.*, pág.19.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 20.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 20.

⁴² *Ibid.*, pág. 21.

⁴³ *Ibid.*, pág. 22.

Además de los demonios personales e históricos se encuentran en la teoría de Vargas Llosa los demonios culturales:

Lo cierto es que la originalidad de un autor es un problema estrictamente “formal”, y no tiene nada que ver con los materiales que trabaja, con sus “temas ”o fuentes; es algo que depende, únicamente, del tratamiento a que somete, de la escritura y estructura en que encarna, esos materiales que toma inevitablemente de la realidad (personal, histórica o cultural). Que el estímulo creador proceda de hechos que experimentó personalmente, o de experiencias históricas, o de libros que leyó, no tiene importancia alguna y, en todo caso, no es un asunto de ética sino de psicología. El movimiento primero de la creación, la selección del material de trabajo, es siempre, y sólo puede ser, una especie de plagio o usurpación. (GM p.135)⁴⁴.

Vargas Llosa piensa que estos demonios culturales se conjugan con los personales e históricos para dar vida a la creación:

Las fuentes culturales no son nunca gratuitas: vienen determinadas (de una manera muy amplia y elástica, desde luego) por experiencias personales e históricas, a las que ayudan a dar forma en el espíritu deicida, a organizarse en situaciones, ambientes y personajes, a fijarse en ideas y símbolos. (GM p.205)⁴⁵.

Insiste Vargas Llosa en la absoluta devoción a la creación de la obra por parte del escritor:

Para el deicida escribir no es una manera de vivir entre otras posibles: es la **única** manera de vivir. No escribe para vivir, vive para escribir/...No se nace escritor, se “aprende” a serlo/.../Las actividades paralelas no ayudan a la vocación; la entorpecen/.../(GM p. 210)⁴⁶.

Vargas Llosa enfatiza que el escritor debe considerar la inclusión de sueños, imaginación y creencia para crear la novela total la que a su vez:

Comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el “realismo total”, la suplantación de Dios. ¿Es menos real lo que los hombres hacen y sueñan? ¿Las divisiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos? (TB p.xii)⁴⁷.

Interesante para nuestro estudio resulta ser el hecho de que se mencione por José Luis Martín un detalle que no deja de ser significativo para el presente estudio, ya que la tesis doctoral de Vargas Llosa lleva por título: *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, publicada en 1958, donde queda de manifiesto el interés de este escritor por la poesía modernista y que según Martín lo encausó a iniciar su propia revolución en la novelística actual⁴⁸. De todo ello se deduce además que Vargas Llosa debe haber sido *un buen lector* también de poesía en ese tiempo. Martín clasifica a Vargas Llosa en el Realismo Estructuralista, este movimiento se va gestando a través de la experimentación de técnicas nuevas que la hacen tener su propio perfil. Es decir, se trata de socavar

⁴⁴ Ibid., pág. 22.

⁴⁵ Ibid., pág. 22-23.

⁴⁶ Ibid., pág. 23.

⁴⁷ Ibid., pág. 25.

⁴⁸ Ibid., pág. 46.

la realidad para ser enfocada desde diferentes puntos de vista: tanto en tiempo y en espacio, como en la posición lingüística del narrador, en el perfil de los personajes, en el diseño de la secuencia narrativa y en toda la expresión morfosintáctica y léxica⁴⁹. Martín señala también declaraciones de Vargas Llosa a este respecto:

Toda novela auténtica tiene como sangre y sustancia al hombre mismo. Según Vargas Llosa no existe la novela mística verdadera, ya que para él la problemática de Dios es siempre antropomórfica, por lo cual lo humano se cuele indiscutiblemente. Siendo lo humano el campo de acción en la novela auténtica, el hombre viene a jugar entonces el papel de Dios mismo en ella. El novelista, como Dios, es un creador de realidades, un re-creador de experiencias, aunque en otras medidas y con diferentes fines⁵⁰.

Y continúa Martín, comentando que es la realidad para Vargas Llosa:

Para Vargas Llosa la realidad está mal hecha y la vida debe cambiar, y el novelista está llamado a ayudar en esta transformación, en esta crisis colectiva. Y lo hará como él mismo afirma, por medio de sus ficciones, utilizando en ellas los hechos y los sueños, los testimonios y las alegorías, las visiones y las pesadillas. Pero toda esta transformación habrá de hacerse con una plena conciencia estilística de vibración moderna en la lengua hispanoamericana del autor...Vargas Llosa cree y afirma que hay que transmutar la realidad en materia poética⁵¹.

Martín señala que Vargas Llosa:

Ve en toda técnica novelística un solo objetivo: anular la distancia entre narrador y lector. Se logra por medio del arrastre del lector hacia el maremágnum de la narración misma, haciéndolo copartícipe de ésta. Este efecto de contaminación del lector le imparte cierta vitalidad a la obra, que produce a su vez una especial vivencia en aquél. Para ello, busca siempre eliminar el narrador omnisciente...Este enfoque estilístico es la base y génesis de todo andamiaje técnico de Vargas Llosa. Su intento de expresar una simultaneidad dimensional no se logra solamente en la perspectiva general de un párrafo o un capítulo, o la obra en conjunto, sino también en una frase, en una palabra especial, mediante ciertas combinaciones rítmicas⁵².

No es acaso lo que también hace la poesía de vanguardia.

José Donoso menciona a Vargas Llosa en su libro *Historia personal del Boom*, menciona la definición de Mario Vargas Llosa en la cual él concibe al escritor:

como un exorcizador de sus propios demonios vale en cuanto el escritor no conoce sus demonios al comenzar a escribir, y por lo tanto es incapaz de postularlo; pero puede cometer el acto mágico-por algo la palabra exorcizar-de utilizar su propio yo, implacablemente empeñado en inventar un nuevo idioma, una forma, con el fin de efectuar el acto de hechicería de hacer una literatura que no aclare nada, que no explique, sino que sea ella misma pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado⁵³.

No es tema de esta tesina hacer un estudio acabado de las técnicas de Vargas Llosa, sin embargo puesto que resulta un aspecto relevante, muy llamativo y característico en la obra de este escritor y que probablemente abarca la necesidad de crear la novela total, creadora hasta de sus propias

⁴⁹ Ibid., pág. 29.

⁵⁰ Martín, José Luis (1974). *La Narrativa de Vargas Llosa*, págs. 66-67.

⁵¹ Ibid., págs. 69-70.

⁵² Ibid., págs. 75-76.

⁵³ Donoso, José. (1999) *Historia Personal del Boom*. pág. 55.

⁵³ Brody, Robert *Mario Vargas Llosa y el afán totalizante*, pág. 165.

técnicas. De sus técnicas se dice que algunas de ellas se encuentran ya en otros autores y en otras latitudes y tiempos, como por ejemplo:

Los vasos comunicantes, concepto atribuido al surrealista francés André Breton.

En cuanto a La caja china concepto que ya había sido utilizado por los románticos. Sin embargo el dato escondido y la muda parecieran ser de su autoría, al mismo tiempo que los tiempos novelísticos, nivel retórico e imaginario de la realidad y punto de vista de nivel de realidad⁵⁴.

Robert Brody menciona la declaración de Mario Vargas Llosa y el afán totalizante, respecto a lo que él denomina como la madurez de la novela contemporánea, la cual se produce: como resultado de un cambio de enfoque que parte de la naturaleza exterior y va a la vida interior del hombre. Textualmente se cita aquí los comentarios de Vargas Llosa a este respecto:

Los problemas del hombre, sus pesadillas, sus ambiciones, son temas fundamentales de este género novelístico, mucho más que las pampas, mesetas, o los campos de caña, como sucedía en la novela primitiva⁵⁵.

Todo lo anterior constituye el primer período en este afán totalizante. Continúa Brody y nos lleva hacia las novelas de la década de los años sesenta, en las cuales: no sólo continuaron estas tendencias, sino que se intensificaron y se produjo una verdadera explosión con libros como *Rayuela* de Cortázar, *Cien años de soledad* de García Márquez y *Paradiso* de Lezama Lima⁵⁶. Brody incluye además la definición de Roberto González Echeverría, quien define la novela total como: “un implacable intento (hegeliano) por sintetizar la historia y el yo, en una forma de escribir latinoamericana”...Es indudablemente cierto que la integración de la dimensión subjetiva en la novela latinoamericana, tanto en forma de fantasía, como de mito o experiencia onírica, constituye una de las experiencias fundamentales de la “novela total”. Luego menciona a Vargas Llosa en quien teoriza sobre la esencia de la base literaria la cual no es nueva: las sociedades en crisis poseen novelas superiores. Brody señala que el novelista es un Jano moderno con una cara dirigida hacia la creación y otra hacia la destrucción “Salvador y sepulturero a la vez, el gran novelista, es una especie de buitre: la putrefacta carne de la historia es su alimento favorito y ha servido para inspirarle las empresas más audaces”.(Vargas Llosa, *The Latin American Novel Today*, p.12.), y continúa:

La realidad histórica, el marco de experiencia en el que escribe el novelista latinoamericano, es una realidad amenazada por la extinción. Esta concepción es la que tradicionalmente ha nutrido la ilusión, ingenua, demente, pero formidable a pesar de todo, de desear de reconquistar por medio de palabras la imagen total de un mundo, de querer escribir novelas que expresen esta realidad total, no sólo cualitativamente, sino también cuantitativamente.

(Vargas Llosa, *The Latin American Novel Today*, p.16.)⁵⁷.

⁵⁵ Ibid., pág. 165.

⁵⁶ Ibid., pág. 165.

⁵⁷ Ibid., pág. 166.

3.6 Presentación de las obras

3.6.1 *Altazor*

De vital importancia resulta para nuestro análisis la inclusión del poema capital de Huidobro: *Altazor*; ya que es en éste donde el autor despliega toda la fuerza y vigor de su *creacionismo*. Según Hugo Montes⁵⁸, en *Altazor* “*se acentúan los elementos de oposición a la vez que se intensifica el tono poético*”, Montes resume el poema así:

... el poeta imagina un viaje por las alturas, desde las cuales atisba realidades ignoradas por el reto de los mortales. Es un alto azor. Se mueve en un paracaídas que puede también hacer de parasubidas. Pasa por estrellas muertas ignorantes de su desgracia y por luminosos astros aún vivos; son un símbolo de cuanto ocurre en el universo. El sepulcro abierto es el gran imán y su fuerza de atracción supera al amor y menciona una parte del poema. “Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y eso te lo digo a tí, a tí que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo⁵⁹”.

La muerte y el volver a nacer, como la creación literaria, no puede prescindir de elementos complementarios o de tensión discursiva. Como Montes dice:

su gran aporte, una ilimitada capacidad para darles distintos frentes y hacerlos avanzar simultáneamente en diversas direcciones. La realidad espacial y temporal aparece abordada al mismo tiempo desde varios ángulos en un gesto que recuerda a los pintores cubistas. Son sus hallazgos de belleza y su herencia es una búsqueda de una actitud nueva para enfrentarse a la poesía, audaz⁶⁰

Está además claro que la realidad no está compuesta de una única e inequívoca evolución lineal, mas la representación de esta realidad está siendo presentada y afectada por múltiples factores que exceden la lógica, el tiempo, y el convencionalismo, este mundo parece que está expuesto a una multicausalidad y las respuestas a las interrogantes surgidas por ende podrían ser variadas y arbitrarias.

Altazor fue publicado en España en 1931 pero su autor venía trabajando en esta obra desde 1919. Este poema sirve para entender el *Creacionismo* de Huidobro, debido a sus imágenes, creación de palabras y conceptos. Se divide en un prefacio, en el cual se va anunciando la caída del hombre a través de un deambular por los senderos que llevan a la muerte: “Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de la atracción de la muerte y del sepulcro abierto.”⁶¹. Otro verso lo verifica: “Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo”⁶². En las últimas líneas de su prefacio nos señala que debemos estar equipados para esta caída, usar nuestro paracaídas o cual mago, por qué no, un parasubidas:

Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.
Hombre he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.
Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra
tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso

⁵⁸ Montes, H. (1963) *Poesía Actual de Chile y España*, pág. 142.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 142.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 142.

⁶¹ Huidobro, Vicente, *Altazor*, 2001, pág. 15

⁶² *Ibid.*, pág. 18.

como el relámpago que quisiera cegar el creador⁶³.

Seguidamente el poema se divide en siete *Cantos*. En el Canto I anuncia la muerte del cristianismo y de Cristo, que es requisito sine qua non en el desarrollo de la obra y su acción. Aquello que permitirá y justificará la existencia de Altazor, el nuevo dios en su trono:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizan
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poder algo acaso?
La corona de espinas
Chorreando sus últimas estrellas se marchita⁶⁴
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas...
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919⁶⁵
Muera la muerte⁶⁶.

El Canto II está dedicado al amor sentido por la mujer amada. Se caracteriza este canto por reiteraciones como las siguientes:

¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?/
Estamos cosidos por la misma estrella.⁶⁷

Además hay una marcada atmósfera del Romanticismo en estos versos, donde se exaltan los sentimientos acompañados de la descripción de la naturaleza. A modo de ilustración citaremos los siguientes versos:

Mi alegría es oír el ruido del viento en tus cabellos
(Reconozco el ruido desde lejos)
Cuando las barcas zozobran y el río arrastra troncos de árbol
Eres una lámpara de carne en la tormenta
Con los cabellos a todo viento
Tus cabellos donde el sol va a buscar sus mejores sueños⁶⁸.

El Canto III está dedicado a la creación, propone romper con las ataduras de la tierra. Postula una nueva poesía que sea capaz de dar vuelta el mundo, que lo modifique todo.

Romped las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas
Cadenas de miradas nos atan a la tierra
Romped romped tantas cadenas⁶⁹.

⁶³ Ibid., pág. 19.

⁶⁴ Ibid., pág. 24.

⁶⁵ Ibid., pág. 25.

⁶⁶ Ibid., pág. 27.

⁶⁷ Ibid., pág. 48.

⁶⁸ Ibid., pág. 51.

⁶⁹ Ibid., pág. 55.

El Canto IV tiene como principal *leitmotif* la urgencia del tiempo, recordándonos así lo breve de la vida. La frase *no hay tiempo que perder* se repite como hilo conductor a través de todos los versos de este canto. Citaremos para ilustrar los siguientes versos:

No hay tiempo que perder
Levántate alegría
Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas
Darse prisa darse prisa.../
No hay tiempo que perder⁷⁰.

El Canto V *Altazor* proclama que en el mundo de la poesía todo es posible, todo puede cambiar y no necesita ser igual que el mundo real. Ejemplo de ellos son los siguientes versos:

La montaña y el montaña
Con su luno y con su luna
La flor florecida y el flor floreciendo
Una flor que llaman girasol
Y un sol que se llama girasol.../⁷¹
Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal
Y digo
Sal rosa rorosalía
Sal rosa al día...⁷²

En el Canto VI *Altazor* contempla la realidad del mundo y no lo comprende. La palabra *lento* sigue como hilo conductor en todo el canto. *Altazor* se aburre, el mundo tal cual es no le interesa:

Normal tedio.../
Viento flor
Lento nube lento... /⁷³
Lento lenta
Ala ola.../⁷⁴

Olvidando la serpiente
Olvidando sus dos piernas
Sus dos ojos
Sus dos manos
Sus orejas.../⁷⁵

Y finalmente el Canto VII revela la agonía de *Altazor*, su intento por aferrarse a la realidad, su esfuerzo por tratar de emitir sonidos con algún sentido pero que inevitablemente desemboca en una desarticulación de sus palabras hasta terminar con un grito de dolor, un grito de muerte:

Ai a i ai a i i i i o ia⁷⁶

⁷⁰ Ibid., pág. 66.

⁷¹ Ibid., pág. 80.

⁷² Ibid., pág. 94.

⁷³ Ibid., pág. 99.

⁷⁴ Ibid., pág. 100.

⁷⁵ Ibid., pág. 103.

⁷⁶ Ibid., pág. 107.

3.6.2 *La Casa Verde*

Esta novela fue publicada en el año 1965, recibiendo en 1967 el Premio Internacional de Literatura Rómulo Gallegos con la motivación de ser la mejor novela en lengua española. En una primera lectura emerge como un mosaico caótico, un caleidoscopio vertiginoso y nebuloso, un espejo fragmentarizado. Para su lectura se hace necesario desentrañar la realidad e internarse en la selva o el desierto donde se llevan a cabo la vida de estos personajes. El argumento es intrincado invitando al lector a descifrarlo o dejarlo ahí en su misterio. La historia se lleva a cabo en dos lugares muy distantes entre sí: por un lado Piura ubicada en el desierto del litoral peruano, y por otro Santa María de Nieva, factoría y misión de religiosas españolas en el Amazonas.

La historia tiene cinco núcleos argumentales que se yuxtaponen en tiempo y espacio. El primero de ellos es *la misión* en Santa María de las Nieves, lugar donde viven las religiosas españolas quienes en su intento por evangelizar a las niñas de la selva, de la tribu de los Aguarunas, las capturan, quitándoselas a sus familias. Se convierte esta imagen en una de las primeras de la novela, un desgarrador cuadro que se asemeja a una cacería humana. Luego estas niñas son llevadas al convento en donde son “civilizadas”, para ser posteriormente derivadas a labores de servicio doméstico en casa de familias. Se insinúa que la mayoría de las niñas terminan ejerciendo de prostitutas. Tal es el caso de *Bonifacia* educada en el convento, quien más tarde terminaría por ser una prostituta, y llamada por el apodo de *La Selvática*.

La segunda historia es la de *Fushía*, un japonés dedicado al contrabando, líder de una banda de asaltantes de caucho. Su relato lo vamos conociendo a través de las memorias de *Fushía* contadas por este mismo a su amigo *Aquilino*. Así nos enteramos de su aventurera vida, colmada de violencia, riñas, de su escapada de la cárcel; pero por sobre todo sabemos de su inmenso amor por *Lalita*, quien lo habría engañado con otros hombres, hasta terminar por abandonarlo. De a poco nos vamos informando a través de estas conversaciones, entre dos amigos, de que Aquilino va a dejar a *Fushía* a un hospital de leprosos, donde terminaría sus últimos días de vida.

La tercera historia sería la de *La Casa Verde* propiamente tal, la llamada casa de placer de la ciudad de Piura. Se cuenta la historia de la primera *casa verde*, la cual habría sido fundada por *Anselmo*, en las afueras de Piura, provocando la curiosidad de todos los habitantes del pueblo por las llamadas “habitantas” de la casa verde. La reacción de las “personas de bien”(los llamados por el autor *gallinazas* y *beatas*), no se hizo esperar y liderados por el *Padre García* habrían prendido fuego al prostíbulo. En este incendio muere *Antonia* (el amor de *Anselmo*), no sin antes haber dado a luz a *La Chunga*, quien sería con el tiempo la nueva dueña de la segunda casa verde y que terminaría por contratar a su envejecido padre como músico del prostíbulo, junto con sus compañeros de orquesta

(unos mangaches: habitantes de La Mangachería, un barrio de Piura). A pesar de que se habla de la fundación de la primera casa verde como un dato verídico dentro de la novela, este relato queda sumido en una nebulosa de dudas, todo esto acentuado por ser el narrador de esta historia el rumor de los personajes, es a través de este personaje colectivo que sabemos de la historia de la primera casa verde. Todo ello da la sensación de estar escuchando un relato que ha quedado en el plano mítico, de lo cual no hay certeza. En otras palabras se pone en duda su existencia.

La cuarta historia es *la historia del indio Jum*, quien vive en la Guarnición de Borja, y es el caudillo de un levantamiento en contra de los que usufructúan de la explotación del caucho. Jum intenta formar una cooperativa pero fracasa en su intento; luego es torturado, colgado de un árbol, rapado y luego sus axilas son quemadas con huevos calientes. Entra en escena el Sargento que es el mismo que se había llevado a *Bonifacia*.

El último núcleo argumental es *La Mangachería*, un barrio de Piura donde viven *Los inconquistables*, un grupo de machistas, holgazanes y clientes del prostíbulo: aquí encontramos al Sargento, quien ya no lo es, sino que se hace llamar *Lituma*, integrante ahora del grupo de *Los inconquistables*. Lituma después de su paso por la cárcel se entera de que su esposa (*Bonifacia*, la misma que fue criada por las monjas), había sido secuestrada y violentada por *Josefino Rojas*, que luego estos se convierten en amantes. *Lituma* sale de la cárcel, se venga de *Josefino* y comienza a vivir a expensas de *Bonifacia*, a quien ya no la conoceremos a través de este nombre sino que como *La Selvática*, quien trabaja y vive en la casa verde. Estos dos personajes, tanto *Bonifacia-La Selvática* y *El Sargento-Lituma* hacen las veces de arterias comunicantes en todas estas historias, magistralmente unidas en una estructura que es posible encontrarla a pesar del caos aparente creado por el autor.

Existe claramente en el autor una clara ambición de escribir en esta novela: *la novela total*, la que abarque todo un mundo. Es definitivamente una obra gigantesca. Un arquetipo de la novela total. Se superpone en ella el tiempo y el espacio. No hay en ella una progresión lineal de los sucesos. Se repiten los personajes en forma de dualidad, por ejemplo: Bonifacia es también la Selvática. Se puede decir que esta ambigüedad funciona como un “espejo”. Se nos va entregando a los lectores información de a poco, en pequeñas dosis hasta poder llegar a construir con estos datos el mundo de la novela total.

Michael Moody señala que el mismo Vargas Llosa comentando la capacidad de síntesis literaria que él buscaría en una obra, menciona a *La Casa Verde* como ejemplo; describiendo el tema de su novela dice que hay cinco líneas narrativas que presentan los relatos de obra: La Mangachería, La

Misión de Santa María de Nieva, Jum y Fushía. Continúa mencionando los rasgos más destacables de esta novela como así mismo la meta literaria que viene a conformar su obra:

Estas cinco historias transcurren en un período de cuarenta años. Están entrelazadas, tienen personajes comunes y la estructura, tanto en el espacio como en el tiempo es discontinua. En cada episodio de la novela ocurren cosas que han tenido lugar en distintos momentos de esos cuarenta años. No existe un orden lineal. He intentado presentar todos estos mundos, tan opuestos, tan diferentes, como un todo⁷⁷.

Moody deduce de estas declaraciones que todo lo que dice aquí Vargas Llosa: encierra una visión de hombre que abarca la complejidad y la relatividad de la experiencia humana. Trasladar características humanas como éstas a términos literarios implica también una complejidad equivalente de la estructura narrativa.

Todo este principio de discontinuidad, aplicándolo a la estructura de la novela, según palabras de Moody lleva a producir una impresión general de uniformidad más que de integración. Agregando que para: “el lector la vaguedad y la incertidumbre son valores subjetivos que surgen inevitablemente, cuando la constante ruptura de la continuidad temporal y espacial obscurece la percepción de diseños formales más amplios. Moody continúa:

... a un nivel temático, esta negación de la omnisciencia por parte del autor, que demuestra una falta de eso de ofrecer la interpretación completa de un mundo considerado como múltiple y diverso es en sí una manifestación que subraya la relativa naturaleza de la realidad... de esta manera, la impresión de informalidad cobra un significado funcional en la novela, por su capacidad de transmitir una situación de caos y de despropósito a las vidas de los personajes cuyas existencias carecen de orden y dirección⁷⁸.

Michael Moody cita a Walter Sutton, quien hace una diferenciación entre la poesía clásica y moderna:

El peso del hombre del siglo veinte (la conciencia del reducido lugar que ocupa en el esquema de cosas y de la falta de cualificación para el papel de héroe) es el que constituye el omnipresente tema de la poesía aquí citada; y de la yuxtaposición de escenas del pasado con el presente produce menos el efecto de establecer una identidad que el de resaltar contrastes ...Bajo esta perspectiva de tiempo, la falta de “orden sintáctico”, o de transiciones en el poema, produce menos el efecto de establecer un modelo unificado de experiencia que de destacar el punto de vista, desprovisto de significado y atomista, del hombre moderno... en contraste con lo que el desilusionado poeta contempla como la cosmovisión más ordenada de períodos históricos anteriores⁷⁹.

Además, Moody plantea que indudablemente la cualidad de esta novela consiste en la falta de forma: una ilusión de artística trama creada en beneficio de su propio poder de expresión para representar los problemas temáticos de la novela⁸⁰.

⁷⁷ Rossman, C. Y Friedman A. W. (1983) Mario Vargas Llosa, *Estudios críticos*. Michael Moody. Un pequeño remolino: la estructura narrativa de La casa verde. Pág. 30.

⁷⁸ Ibid., págs. 30-31.

⁷⁹ Ibid., pág. 31.

⁸⁰ Ibid., pág. 32.

Según Robert Brody es esta la obra de Vargas Llosa que: explora la dimensión subjetiva a un grado más elevado. Brody incluye la afirmación de Rodríguez Monegal quien afirma que: el conjunto de *La Casa Verde* se basa en identidades ocultas. Rodríguez Monegal, *Madurez de Vargas Llosa*⁸¹. Brody continúa:

La sorprendente serie de transformaciones que tienen relación con el cambio de Bonifacia en La Selvática, dan fe de ello. Pero su identidad se descubre finalmente... Sin embargo, hay otras identidades que no sólo permanecen sin desvelar desde un punto de vista objetivo, sino que se las hace contradictorias y ambiguas a propósito. Una de ellas tiene que ver con la existencia o la inexistencia de la primera Casa Verde, cuyo fundador se dice fue Anselmo, y su posterior destrucción por el fuego. Enseguida conocemos en la novela al misterioso extranjero (Anselmo) que llega a Piura y establece el burdel conocido como La Casa Verde. Esta ambigüedad intencionada ejemplifica ciertamente el afán totalizante de la obra de Vargas Llosa⁸².

Efrain Kristal dice:

One of the main themes in *The Green House* is the wretchedness of human beings who live on the margins of civilization...explore the corruption of local authorities, the exploitation of indigenous populations by rubber traders, the internal division among traders, the establishment of private fiefdoms in remote regions, and the mystery of tropical plants, animals, and diseases⁸³.

Resumiendo la narrativa de Vargas Llosa, Efrain Kristal cita a José Emilio Pacheco comentando lo siguiente:

The Green House demonstrates that originality also means knowing how to join and relate, because the only thing that remains alien to the Latin American writer is that which he has been unable to appropriate and use for his fictions⁸⁴.

Efrain Kristal afirma que:

The most important hidden facts in *The Green House* are the identities⁸⁵...“Vargas Llosa makes remarkable use of the method of “delayed decoding” (technique) -a term used by Ian Watt in his studies on Joseph Conrad’s fiction. This literary technique entails the description of actions and events before the reader is given information of the characters. ...⁸⁶.

Kristal agrega la opinión de Carlos Fuentes: *The Green House* could be summarized as a *pilgrimage from convent to brothel*⁸⁷. Efrain Kristal cita nuevamente a José Emilio Pacheco quien compara a *La Casa Verde* con las novelas James Joyce en una concepción literaria de las mismas: “Its relationship to the poetical and didactic novels of the jungle is not very different from the relationship of *Ulysses* to the Naturalist novel”. Kristal concluye que: “With *The Green House*, Vargas Llosa has contributed

⁸¹ Ibid., pág.168.

⁸² *Mario Vargas Llosa y el afán totalizante*, Robert Brody, pág 170-171.

⁸³ Kristal, Efrain, 1998. *Temptation of the word: the novels of Mario Vargas Llosa*. pág. 43.

⁸⁴ Ibid., pág. 46-47.

⁸⁵ Ibid., pág. 48.

⁸⁶ Ibid., pág. 49.

⁸⁷ Ibid., pág. 50.

to the modern novel by using and inventing complex literary structures and also by fusing the formal exuberance of the Joycean or Faulknerian novel with vigorous action and melodramatic plots”⁸⁸.

4. ANÁLISIS

En este apartado se tomarán en cuenta los elementos posiblemente similares que pueden acercar a *Altazor* y *La casa Verde*. Para ello se analizarán en forma general los tratamientos de las voces del narrador, la participación del lector, el tiempo y el deicidio.

4.1 Las voces del narrador

Altazor como obra poética emerge inmediatamente ante los ojos del lector como un poema no tradicional, un poema de vanguardia que rompe con los cánones hasta ese momento usados en la poesía hispanoamericana, vale decir describiendo paisajes, situaciones y presumiendo de una florida, recargada, deconcertante retórica. Estamos en frente a un poema que intenta conjugar una serie de elementos que lo hacen singular, como por ejemplo: la actitud lírica asumida por el hablante y sus múltiples desdoblamientos; ya sea hablándole a un alguien específico, o más bien narrando sus sentimientos y emociones. Asumiendo que en la novela monológica, al igual que en la poesía, según Bakhtin, la búsqueda de la verdad requiere de diálogo:

The monologic novel, however, makes a futile attempt represent the intent of its autor but show only one perspective, the monologic author’s own, which result in it holding no truth, since truth require dialog which means putting a multitude of perspectives in play⁸⁹.

En *Altazor* el narrador va experimentando cambios de voces, éstas se yuxtaponen a lo largo de todo el poema creando la sensación de una polifonía en pos de una verdad o una respuesta. A modo de ilustración podemos encontrar en la siguiente cita a un narrador que interpela a *Altazor*, como entrando en un diálogo:

Canto I:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?...
Estás perdido Altazor...
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío⁹⁰

Para después cambiar a la primera persona:

La nebulosa de la angustia pasa como un río
Y **me** arrastra según la ley de las atracciones
La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad

⁸⁸ Ibid, pág. 55.

⁸⁹ Bakhtin (Mikhail) according to Pam Morris, *The Bakhtin Reader-Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, 1994.pág. 89.

⁹⁰ Huidobro, Vicente, *Altazor*, 2001, pág. 21.

Siento un telescopio que **me** apunta como un revólver
La cola de un cometa **me** azota el rostro y pasa relleno de eternidad⁹¹

Seguidamente hay una vuelta a la segunda persona:

¿No **ves** que **vas** cayendo ya?⁹²

Además en la misma página se produce un cambio a la segunda persona singular del imperativo:

Limpia tu cabeza de prejuicio y moral...

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra...

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo del infinito...

Cae y **quema** al pasar los astros y los mares...⁹³

Más adelante encontramos nuevamente esta voz del narrador:

Levántate y anda

Vive como un balón de fútbol

Estalla en la boca de diamantes motocicleta

En ebriedad de sus luciérnagas...⁹⁴

De pronto presenciamos otro giro, pero esta vez a la primera persona:

Soy yo Altazor

Altazor

Encerrado en la jaula de su destino

...**Soy yo** que **estoy** hablando en este año de 1919

...**Soy yo** Altazor el doble de **mí** mismo...

...**Yo estoy** de pie aquí ante vosotros

Se **me** caen las ansias al vacío

Se **me** caen los gritos a la nada⁹⁵.

En el andar la voz se muda a un imperativo en segunda persona plural, que da el sentido de una invitación al cambio:

No puede ser. **Cambie**mos nuestra suerte

Quememos nuestra carne en los ojos del alba

Bebamos la tímida lucidez de la muerte...

Agotemos la vida en la vida⁹⁶.

...Mientras vivamos juguemos⁹⁷

Como así mismo descripciones en tercera persona:

Aquí **yace** Altazor, azor fulminado por la altura

Aquí **yace** Vicente antipoeta y mago⁹⁸.

⁹¹ Ibid., pág. 21.

⁹² Ibid., pág. 22.

⁹³ Ibid., pág. 22.

⁹⁴ Ibid., pág. 60.

⁹⁵ Ibid., pág 24-25.

⁹⁶ Ibid., pág 26-27.

⁹⁷ Ibid., pág 60.

⁹⁸ Ibid., pág 73.

En cuanto a Vargas Llosa, el escritor hace gala de un uso novedoso y original de la sintaxis, poniendo ésta al servicio de diferentes voces, una polifona ambientación que se van entrelazando en el relato. Martín señala que es posible constatar que Vargas Llosa propone una sintaxis revolucionaria en su propio estilo:

se da la espalda a la tradicional y se acuña un sintagma que más bien sigue el psicograma interior del pensamiento, la emoción, la imaginación...Por lo general estos sintagmas están referidos a la yuxtaposición - y a veces a la superposición - de tiempos diferentes, con binomios de diálogo-narración espaciados, pero no siempre. En algunas ocasiones enfocan el punto de vista narrativo con varios narradores yuxtapuestos... el mismo Vargas Llosa lo ha bautizado con el término de “voz plural”⁹⁹.

Una buena ilustración sobre lo que Martín reflexiona resulta ser el “kilométrico párrafo con que comienza *La Casa Verde*”, como él mismo lo ha señalado. En este párrafo se van entrelazando la narración, la descripción, el diálogo y el monólogo con eslabones de yuxtaposición alternada, declara Martín:

Así, por ejemplo, el Rosario que la Madre Patrocinio está rezando va interrumpido sintagmáticamente por pensamientos interiores de ella y de otros personajes, por diálogos, descripciones y narración general, todo esto a su vez interrumpido e intercalado entre sí. La impresión es de un rompecabezas sintáctico que el lector tiene que rehacer en un todo orgánico¹⁰⁰.

Martín continúa analizando un párrafo seleccionado que ilustra lo anterior:

...y ella ruega por nosotros, tritura con sus dedos las bolitas negras y la Madre Angélica cálmese, Madre y el Sargento ya, ahora era cuando... Pálida y plegada, la Madre Angélica reincide, atrapa el brazo con las dos manos, Santa María, y ahora aúllan, Madre de Dios, patalean, Santa María, rasguñan, todos tosen, Madre de Dios y en vez de tanto rezo que fueran bajando...¹⁰¹

Del párrafo anterior Martín identifica un foco narrativo:

La Madre Patrocinio está muy pálida, mueve los labios, sus dedos aprietan las cuentas negras de un rosario [intercalación]... Todos contemplan los labios exagües de la Madre Patrocinio [intercalación]...Pálida y plegada, la Madre Angélica reincide, atrapa el brazo con las dos manos [intercalación]...y ahora aúllan... patalean [intercalación]...rasguñan, todos tosen [intercalación]...¹⁰²

Un segundo foco identificado como monólogo:

Y la Madre Patrocinio [pensando] ay si cometían brutalidades... y el práctico se encargaría de llevar las cosas, muchachos, nada de brutalidades: Santa María madre de Dios[intercalación]... y ella Ruega por nosotros...[intercalación]... Santa María [intercalación]... Madre de Dios y en vez de tanto rezo que fueran bajando....¹⁰³

Un tercer foco en el que se aprecia un diálogo:

⁹⁹ Martín, José Luis (1974). *La Narrativa de Vargas Llosa*, pág. 156.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 157.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág.163.

¹⁰² *Ibid.*, pág 163.

¹⁰³ *Ibid.*, 164.

Ya lo sabía, ya lo sabía...[intercalación] y la Madre Angélica cálmese, Madre y el Sargento ya, ahora era cuando...¹⁰⁴.

Las voces en el relato se entrelazan a un nivel de rumores, mucho queda en el plano de la incertidumbre, llevándolo al plano mítico, por ejemplo la duda se teje en torno a la existencia de la casa verde y esta duda se corrobora una y otra vez por los personajes, como queda demostrado en esta cita, (el subrayado es mío):

La Chunga había apagado las luces del salón y el sol entraba en el local a chorros, por las ventanas y las rendijas... Los inconquistables insistían, ¿cierto que se chamuscaron unas habitantas?, ¿de veras fueron las gallinazas las que la incendiaron?, ¿cierto que Doña Angélica salvó a la Chunguita de morir quemada?

-Pura fábula -aseguraba el arpista-, tonterías de la gente para hacer rabiar al padre García. Deberían dejarlo en paz, al pobre viejo. Y ahora tengo que trabajar, muchachos con permiso¹⁰⁵.

...Me acuerdo sólo del olor a quemado -dijo Josefino-. Y que se veía humo, y que muchos algarrobos se habían vuelto carbones.

-Vamos a decirle al viejo que nos cuente- dijo el Mono-. Le invitaremos unas cervezas.

-¿Acaso no era de mentiras? -dijo la Selvática- ¿O estaban hablando de otro incendio?

-Cosas de piuranos, muchacha -dijo el arpista-. Nunca les creas cuando te hablen de eso. Puros inventos¹⁰⁶.

4.2 La participación del lector

Otro de los rasgos subyacentes en *Altazor* es una clara invitación al lector a descifrar el poema, a desentrañarlo, a participar en otras palabras a “hacerlo suyo”, a reconstruirlo a partir de su estilo particular, viéndose éste obligado a usar su subjetividad. En Vargas Llosa el lector se ve igualmente enfrentado a una arquitectura que invita a la reflexión. En la época de Huidobro el collage es la forma de presentar muchas veces los poemas y pensamientos, y es aquí donde el cubismo pictórico y la poesía casi cubista o de lo onírico o es más, la poesía del psicoanálisis tiene su punto de encuentro con la realidad, dialogando en un espacio y tiempo indefinidos. Norris considera la diferencia analizada por Bakhtin al grado de conciencia adjudicado en la lectura: “the distinction between implicit author and author is important to make because the author is extra-textual and the implicit author lies within the text.”¹⁰⁷ De esta forma pudiera decirse que este poema se construye en algún lugar entre el autor y el lector. Todo ello rompe con los cánones clásicos utilizados hasta el momento en la poesía tradicional,

¹⁰⁴ Ibid., 165.

¹⁰⁵ Vargas Llosa, Mario (2004). Pág. 280.

¹⁰⁶ Ibid; pág. 278.

¹⁰⁷ Bakhtin (Mikhail) according to Pam Morris, *The Bakhtin Reader-Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, 1994.pág. 105.

la cual estaba basada en la total entrega poética por parte del autor, basado en un carácter descriptivo. Las siguientes citas corroboran una invitación al lector a construir su propio *Altazor*:

Matemos al poeta que nos tiene asustados
Basta señora poesía bambina
Y todavía tiene barrote en los ojos
Basta señora de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos...
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino...
Ordeñar un viñedo como una vaca... /¹⁰⁸

El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
Jugando con magnéticas palabras
Caldeadas como la tierra cuando va a salir un volcán
Lanzando sortilegios
De sus frases de pájaros
Agoniza el último poeta/¹⁰⁹

Todas las lenguas están muertas...
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas/ ¹¹⁰

La misma invitación a la meditación a que el lector sea capaz de llegar a sus propias conclusiones, a completarlo con su subjetividad, con sus imágenes individuales y particulares, a contemplar el poema sin limitaciones *sin vigas en el cerebro* es hecha en estos otros versos:

Yo estoy aquí de pie ante vosotros.../¹¹¹

Que se rompa el andamio de los huesos
Que se derrumben las vigas del cerebro.../¹¹²

La magia y el ensueño liman los barrote
La poesía llora en la punta del alma/¹¹³

Plantarán continentes sobre mares
Harán islas en el cielo/¹¹⁴

Matad al pesimista de pupila enlutada
Al que lleva un féretro en el cerebro
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos¹¹⁵

Seguramente también pueden interpretarse los versos anteriores como indicaciones para leer la nueva poesía, *Altazor* así se convertiría en una carta de navegación para leerse a sí mismo. Imposible no

¹⁰⁸ Ibid., pág 58.

¹⁰⁹ Ibid., pág 59.

¹¹⁰ Ibid., pág 60.

¹¹¹ Ibid., pág 28.

¹¹² Ibid., pág 30.

¹¹³ Ibid., pág 31.

¹¹⁴ Ibid., pág 37.

¹¹⁵ Ibid., pág.39-

hacer un enlace con otro escritor del boom: Julio Cortázar, quien en su novela *Rayuela* incluso tituló la introducción a su novela así: *Tablero de dirección*, en el cual a la vez que invita al lector a leer su novela, lo interpela, explícitamente advirtiéndole que hay más maneras de leer su libro a parte de la “corriente”, que quizás hay varios autores ya no limitado al único autor material de la obra, y así da esta especie de *instrucción* para leer sus novela:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56 al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimiento de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie del capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la siguiente lista...¹¹⁶.

Unas de las principales preocupaciones de Mario Vargas Llosa es la importancia cardinal de la relación entre el escritor y el lector, como dicen, Enkvist:

La novela como género ofrece al lector una posibilidad de estructurar sus impresiones contradictorias con el mundo y de entender lo que él es individual y colectivamente. El novelista debe respetar el “derecho” del lector de juzgar por si mismo lo que sucede en el mundo ficticio”¹¹⁷

En Vargas Llosa también encontramos una estructura que nos devela una suerte de rompecabezas o collage, como ya decíamos anteriormente, que el lector debe armar para llegar a su comprensión total. La estructura de *La Casa Verde* se compone de cuatro capítulos y un epílogo. En los capítulos se van entrelazando las historias que como ya sabemos podrían resumirse en cinco, estas historias son relatadas en los capítulos, alternándose, así por ejemplo el relato que podríamos llamar A se trata en los capítulos 1 y 2 y el epílogo y así sucesivamente. Además en cada capítulo hay narraciones introductorias separadas por espacios en blanco. Además resulta pertinente para nuestra comparación fijarnos en la no utilización de los signos de puntuación en este último párrafo (analizado en el punto anterior), lo que estaría constituyendo una invitación al lector a reconstruir este tipo de narración. Si trasladamos este elemento a *Altazor* también se evidencia en el poema la falta de signos adecuados de puntuación, lo que produciría el mismo efecto en un afán de involucrar al lector en la faena literaria.

¹¹⁶ Cortázar, Julio. *Rayuela*, 1963, pág.7.

¹¹⁷ Enkvist, Inger. (1987) *Las Técnicas narrativas de Vargas Llosa*. pág.267.

4.3 El tiempo

El tratamiento del tiempo en ambas obras tiene un carácter de cíclico. A modo de ilustración es pertinente recordar cómo comienza y finaliza *Altazor*. Para ilustrar esta reflexión se ha subrayado el principio y el final:

Canto I, primer verso: Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?¹¹⁸.

Canto VII, último verso: A i a i a i i i o i a¹¹⁹

El poema en siete cantos sobre la creación del mundo, luego de pasar por una ascendente creatividad, redefinir definiciones y conceptos, encontrarse en un tiempo en constante caos y autoregeneración que se parece a un proceso de autopoiesis de Maturana y Varela¹²⁰, es justamente aquí donde se encuentran similitudes con mayor intensidad entre la poesía y la narrativa en su afán lírico de construir mundos y ambientes propicios para dar vida y apoyar a otros mundo o existencias, es donde se produce la integración y diálogo entre los personajes con la audiencia o el lector, quizás un intensiva interacción en un marco de tiempo determinado y generalmente caótico que sólo controla el autor implícito y el autor explícito. Es la entrega constante de ricas imágenes líricas en el marco del tiempo que nos permite creer en un acercamiento entre la poesía y la narrativa, que en este estudio lo llamamos similitudes, en llamado *tiempo inmóvil* y en otras circunstancias y recursos utilizados por la narrativa, que se pueden confundir con una poesía casi impresionistas o “notas impresionistas” como el llamado *tiempo singular*¹²¹ El poema *Altazor* se despide en un grito aletargado, casi infinito, desgarrador de una bestia moribunda, ya desarticulado, como en la narrativa el tiempo parece desarticulado, la lógica, la relaciones que dan sentido a un discurso, pero hay alguien que siempre controla todo desde un plano omnisciente. Como decíamos anteriormente se han subrayado las letras del principio y el final, ambas representarían el *alfa* y *la omega*, se vuelve al punto de partida, el tiempo es circular como en el Canto VII, último verso: Ai a i a i i i o i a¹⁰⁹

En *La Casa Verde*, dentro de sus muchas experimentaciones con el tiempo, también se encuentra este tratamiento del tiempo cíclico. Este gira en torno a la mítica casa que sería el núcleo de esta narración. Sabemos que la primera casa fue fundada por Don Anselmo, siendo luego destruída por un incendio. Al final de la obra aparece la casa verde ante nuestros ojos reconstruída por la hija de Anselmo, cerrándose así el círculo.

¹¹⁸ Vicente Huidobro (1930). *Altazor*, pág.21.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág.107.

¹²⁰ http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/episteme/epist_complex/autopoiesis.htm

¹²¹ Enkvist, Inger. (1987) *Las Técnicas narrativas de Vargas Llosa*. pág.106.

Otro aspecto relacionado al tiempo en Vargas Llosa es el llamado *tiempo inmóvil*¹²², que se manifiesta en dos situaciones concretas: el silencio rebelde de los personajes, y aquella finalidad puramente estética utilizándose los efectos de la luz -sombra, el uso del oximorón que permite la unión de términos contradictorios. El uso del *tiempo inmóvil* supondría una cercanía a la descripción lírica abordada por la poesía, donde los efectos de las figuras literarias son fundamentales, desde crear paisajes que nos hablan desde sus contrastes o sus cambios luminosos que rodean a los personajes, hasta crear mundos interiores y exteriores contradictorios. Ejemplos de *tiempo inmóvil* en su primera modalidad, como síntoma de protesta:

-No perdamos tiempo, Bonifacia- dijo la Superiora -. Dímelo todo.
-Estaba en la capilla - dijo la Madre Angélica-. Las madres la descubrieron.
-Te he hecho una pregunta, Bonifacia – dijo la Superiora -. ¿Qué espera?

Vestía una túnica azul, un estuche que ocultaba su cuerpo desde los hombros hasta los tobillo, y sus pies descalzos, del color de las tablas cobrizas del suelo, yacían juntos: dos animales chatos, policéfalos.¹²³

-¿No has oído? – dijo la Madre Angélica -. Habla de una vez.

El velo oscuro que enmarcaba su rostro y la penumbra del despacho acentuaba la ambigüedad de su expresión, entre huraña e indolente, y sus ojos grandes miraban fijamente el escritorio; a veces la llama del mechero agitada por la brisa que venía de la huerta, descubría su color verde, su suave centelleo.

-¿Te robaron las llaves? – dijo la Madre Superiora. (*La Casa Verde*, página 25)¹²⁴.

Enkvist identifica las anteriores citas como un relato donde Vargas Llosa narra utilizando su técnica del *tiempo inmóvil*, con el fin de mostrar rebeldía:

Bonifacia no se mueve, no dice nada, se la ve desde fuera como si estuviera retratada en un cuadro o una foto. Su silencio y su inmovilidad se destacan por las voces y el ir y venir en torno a ella. El tiempo inmóvil apoya aquí la descripción de su actitud rebelde¹²⁵.

Continúa Enkvist constatando que en *La Casa Verde* estas descripciones de tiempo inmóvil se asemejan al “nouveau roman” debido a la inclusión de: palabras abstractas y también por la insistencia en la luz, en los colores blanco, gris y azul y en la inmovilidad¹²⁶. Se cita por la autora el siguiente párrafo para ejemplificar lo anteriormente dicho. En Santa María de Nieva ya es de noche y el Sargento va tras la búsqueda de Bonifacia:

Al llegar frente a la cabaña del práctico Nieves se volvió: unas transparencias blancuzcas velaban el pueblo, pero en lo alto de las colina, la Residencia de las madres lucía nítidamente sus paredes claras, sus

¹²² Ibid. pág.106.

¹²³ El subrayado corresponde tal cual a las citas del libro de Enkvist, *Las Técnicas narrativas de Vargas Llosa*, ya que estas resultan pertinentes en el presente aspecto del tiempo a estudiar. Todos los subrayados desde aquí en adelante corresponden a la identificación del tratamiento del *tiempo inmóvil*.

¹²⁴ Ibid., pág 105.

¹²⁵ Ibid., pág 105.

¹²⁶ Ibid., pág 106.

calaminas brillantes, y también se divisaba el frontón de la capilla y su torre delgada y grisácea, empinada hacia la vasta oquedad azul.(CV p. 173)¹²⁷.

Vargas Llosa destaca en los siguientes pasajes la belleza, lo estético y lo hace nuevamente a través de la técnica del *tiempo inmóvil*. Todo ello nos lleva a relacionarlo con las imágenes de la poesía:

El viejo guardaba la mercadería, metódico y preciso disponía los cajones en la proa y , sobre Santa María de Nieva, el cielo era una constelación de alquitrán ojos de buho, pero al otro lado del Marañón, sobre la ciudadela sombría del horizonte, una franja azul resistía aún la noche y la luna despuntaba tras los locales de la misión. (CV p. 231)¹²⁸

Enkvist sostiene que estas “notas impresionistas” pertenecen a este *tiempo inmóvil* y que su función está fundamentada en el hecho de que con su inclusión ”hace que se pueda soportar el horror de otras escenas”. Hay una clara intención del contraste por lo bello y lo horrendo. Vargas Llosa recurre a la belleza del paisaje, descripciones breves de luz, estrellas, plantas o animales, las cuales se alternan en el relato¹²⁹:

/.../Nieves no quería ofender, tartamudeó y miró de nuevo por la ventana, le había dado cólera cuando dijo que se iba a ir con el patrón a Ecuador, el cielo color añol, las fogatas, los cocuyos chispeantes entre los helechos: le pedía perdón,él no quería ofender/.../(CV p.156)¹³⁰.

Faltaban muchas horas para que trinos y rumores alegres reemplazaran a los graznidos nocturnos y, sobre la isla, revolotearan pájaros, mariposas de colores, y luz clara del amanecer iluminarse los troncos leprosos d elas lununas. Era todavía la hora de las luciérnagas. (CV p. 319)¹³¹.

4.4. El deicidio

La rebelión en contra de la autoridad y el deicidio (la muerte de o ausencia de Dios) son elementos centrales en la vanguardia. Como es sabido hay muchos, poetas, escritores, filósofos, humanistas y científicos están en desacuerdo con el mundo y la sociedad, este desacuerdo o inadaptación a un mundo opresor es la base del deicidio, es una conducta rebelde básicamente inherente al ser humano en búsqueda de su ser. Este sentimiento invade las ciencias y las artes, y ha sido poetizado y narrado desde siempre.

En cuanto a la creación literaria, el deicidio es considerado capital en ambos autores. Así es posible encontrarnos con declaraciones de Vargas Llosa en las que concibe al novelista como un

¹²⁷ Ibid., pág. 106.

¹²⁸ Ibid., pág.106.

¹²⁹ Ibid., pág.107.

¹³⁰ Ibid., pág. 107.

¹³¹ Ibid., pág. 107.

suplantador un de Dios o un deicida, al analizar este elemento en su ensayo literario *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971):

El novelista es alguien que está en desacuerdo con el mundo y que trata de crear otro para “desquitarse”. **Es un suplantador de Dios, un deicida.** Las experiencias fuertes, las obsesiones, son los demonios que llevan al novelista a querer cambiar el mundo real por otro. A través de los elementos añadidos, el novelista suprime o incluye elementos para crear su mundo ficticio¹³².

En ambos autores, el deicidio es un tema mayor y claramente ambos poseen una conciencia creativa que les llevaron en distintas épocas tanto al *Creacionismo* como a la *Novela total*. Estas similitudes son fortalecidas en la medida en que consideremos a ambos autores como vanguardistas y prolíficos creadores, cuyos principales objetivos e intereses son: a) conducir a la creación literaria a mundos paralelos a la realidad, y b) pronunciarse teóricamente sobre estos procesos desarrollados en sus obras. El deicidio y la suplantación de la deidad lleva al hombre o a un personaje de ficción a un proceso que requiere de rebelión, creación, convertirse en deidad; pero arrastra además la destrucción, la muerte, la oscuridad y lleva a cabo una creación paralela *ex deo*. Ahora bien, en la medida que ambos son creadores de un mundo, poseen además el poder de destruirlo, y en ambas obras se observa inexorablemente un camino a la destrucción, a la tragedia, en el cual el fuego cumple un rol tanto destructivo como purificador. El fuego está latente tanto en los versos de *Altazor* como en los relatos de *La Casa Verde*, en cualquier momento hay un incendio de cualquier magnitud, la casa aludida se quema al menos una vez.

En *Altazor* se puede apreciar en estos versos el ardor del fuego. En el Canto I¹³³.

Cae y **quema** al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz
El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de hueso
... Sonora como el fuego
El fuego que me quema el carbón interno y el alcohol
de los ojos
Soy una orquesta trágica
Un concepto trágico
Soy trágico como los versos que punzan en las sienas y no pueden salir
...
Tengo un carbón doliente en el fondo del pecho
Hay palabras que tienen sombra de árbol
Otras que tienen atmósfera de astros
Hay vocablos que tienen **fuego** de rayos
Y que **incendian** cuando caen
Otras que se congelan en la lengua y se rompen al salir
Como esos cristales alados y fatídicos.

¹³² Ibid., pág. 267.

¹³³ Vicente Huidobro (1930). *Altazor*. Págs. 22 – 23.

La similitud de piromanía literaria de ambos autores está presente también en *La Casa Verde*, un ejemplo de ello es la narración de una de las veces que se quemó la llamada Casa Verde, el párrafo está pletórico de voces relacionadas con la destrucción y el fuego, (el subrayado es mío):

Y, luego el padre García y las mujeres inundaron la Casa Verde, la colmaron en unos segundos y, desde el interior, provenía un estruendo de destrucción: estallaban vasos, botellas, se quebraban mesas, se rasgaban las sábanas, cortinas. Desde el primer piso, el segundo y el torreón, comenzó un minucioso diluvio doméstico. Por el aire calcinado volaban macetas, bacinicas, lavadores desportillados y bateas, platos, colchones despanzurrados, cosméticos y una salva de vítores saludaba cada proyectil que describía una parábola y se clavaba en el arenal. Ya muchos curiosos, y aún mujeres, se disputaban los objetos y las prendas y había encontrones, disputas...En medio del desorden, magulladas, sin voz, temblando todavía, las habitantas se ponían de pie, caían unas en brazos de otras, lloraban y se consolaban. La Casa Verde ardía: púrpuras, agudas, dislocadas se veían las llamas dentro del humo ceniciento que ascendía hacia el cielo piurano en lentos remolinos...por las puertas de la Casa Verde, las invasoras y el padre García abandonaban el local a la carrera, sacudidos de tos, llorando de humo.

Desde la baranda del Viejo Puente, el Malecón, las torres de las iglesias, los techos y los balcones, racimos de personas contemplaban el incendio: una hidra de cabezas encarnadas y celestes crepitando bajo un toldo negruzco. Sólo cuando el esbelto torreón se desplomó y hacía rato que, impulsados por una brisa ligera, llovían sobre el río carbones, astillas, y cenizas, aparecieron los guardias municipales. Se mezclaron con las mujeres, impotentes y tardíos, confusos y fascinados como los demás por el espectáculo del fuego¹³⁴. ..

...Envueltos en crudos mojados, unos mangaches se zambulleron en el humo y emergieron instantes después, sofocados, derrotados, no se podía entrar, era el infierno ahí dentro¹³⁵.

...La puerta estaba abierta y por ella entraba el sol como un incendio voraz, todos los rincones del salón ardían¹³⁶.

En *La Casa Verde*, se cae o desciende también sobre lo lírico, lo onírico, y lo mítico; particularmente en los personajes que siguen un proceso de transformación que es inevitable, como si se tratara de una corrosión gradual de los metales tras el martilleo incesante del tiempo. El proceso no es jamás favorable para los personajes, van a caer, van a descender, desde lo alto a lo bajo, desde la autoridad a la miseria, desde la dignidad a la desventura, desde la honorabilidad al descrédito, como si fuesen aviones o pájaros en eternos vuelos predestinados a despegar una sola vez y luego aterrizar para tan sólo agonizar largamente. Ellos entran a una arena de gladiadores romanos y se confunden con ellos, en ese circo trágico, sangriento e implacable, y se ven forzados a vociferar mirando hacia lo alto. Esta ausencia de lógica y sentido parece de sueños y permanece es una esquina esperando a su víctima, así como *Fushia*, el otrora poderoso, se pudrirá lentamente en la lepra; *Lituma* va a parar al calabozo

¹³⁴ Vargas Llosa, Mario (2004). Págs. 270-271.

¹³⁵ Ibid; pág. 272.

¹³⁶ Ibid; pág. 363.

oscuro; Anselmo perderá uno de sus principales sentidos, la visión; *Bonifacia* va a parar a la casa verde; *Jum* será vejado y maltratado. Muchos acontecimientos suceden, o se cree que suceden, nadie está seguro de nada, reina el rumor, entonces se tienen en la incertidumbre la cuna de lo mítico, quien dijo aquello y quién lo vio, dejando sin respuestas muchas preguntas.

Es posible interpretar a *Altazor* como una estrella supernova, concibiéndolo como todos aquellos seres que brillan en el aparente vacío y soledad dejados allí por la ausencia de algo o alguien.

La supernova se define así:

A supernova is a stellar explosion. They are extremely luminous and cause a burst of radiation that often briefly outshines an entire galaxy before fading from view over several weeks or months. During this short interval, a supernova can radiate as much energy as the Sun could emit over its life span. The explosion expels much or all of a star's material at a velocity of up to a tenth the speed of light, driving a shock wave into the surrounding interstellar medium. This shock wave sweeps up an expanding shell of gas and dust called a supernova remnant¹³⁷.

Altazor es un resplandor físico exhibido que llena un vasto espacio, busca llamar la atención porque su mensaje lumínico es complejo y su tiempo determinado, y convertido en un faro celestial tiene la posibilidad de emitir luz oscura o blanca o mixta, repite que se llama *Altazor* o ángel caído. *Altazor* termina circularmente en la destrucción ígnea, en una descomposición lingüística, como material diseminado de estrella supernova: “Canto VII: Ai a i ai a i i i o ia”. No obstante se debe recordar que la destrucción de una estrella es fecunda, productiva, generando un nuevo comienzo; nos queda el recuerdo de sus estertores de muerte, lanzando ondas de vida al espacio exterior e infinito, de ella sólo quedará polvo cósmico y gases estelares.

En *Altazor* vemos a un ser concreto o que puede ser una conciencia, se desarrolla y desaparece, como una hoguera diminuta. Esa visión produce una contradicción entre el ente en medio del universo y la dispersión final, quizás prisionero del tiempo, como se señala en el Canto IV, dado que lo único cierto en la existencia es la muerte y la prisión en el tiempo:

Canto IV

no hay tiempo que perder	págs. 63, 64, 65, 66.
darse prisa darse prisa	pág. 66.
no hay tiempo que perder	págs. 67, 68, 69,70, 71, 72, 74.
darse prisa darse prisa	pág. 72.
aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura	pág. 73.
aquí yace Vicente antipoeta y mago	pág. 73.
darse prisa, darse prisa	pág. 74.

¹³⁷ <http://dictionary.reference.com/browse/supernova>

El deicidio se justifica porque la existencia se produce instantánea, atemporal, como *Alicia en el país de las maravillas*¹³⁸; con un conejo blanco que lleva un reloj, que advierte *que tiene prisa*, que repite: *que hay tiempo que perder*, y luego como si fuese escapando de algo, conduce a la niña a la madriguera y sucesivamente a un mundo paralelo, absurdo, mágico, maravilloso, y en un estado de conciencia distinto.

¹³⁸ http://sv.wikipedia.org/wiki/Alice_i_Underlandet

5 CONCLUSIONES

Creemos que hay similitudes en el quehacer de ambas disciplinas literarias, teniendo como ejemplo las fuentes de estudio de los autores Huidobro y Vargas Llosa. Existe en ambos un claro intento de refundar el mundo o los mundos que les rodean. De liberar su cosmovisión a través de sus novedosas obras y manifiestos. Son alquimistas de las letras, crean unas nuevas constelaciones mentales a través de la palabra, son hombres que marchan al compás de su tiempo, pero no como mortales corrientes, sino como creadores literarios.

Parafraseando la terminología de Vargas Llosa: estas dos historias las de Huidobro y Vargas Llosa, se han asociado a través de *vasos comunicantes* porque para uno “los poemas son incendios” y para el otro “la literatura es fuego”. Este ígneo encuentro en el tiempo, puede atribuirse a la pasión mostrada tanto por el escritor como por el poeta “porque la literatura ayuda a vivir”, ya lo ha dicho Vargas Llosa. Esta literatura tendrá objetivos comunes como la sublimación de lo ficticio y mágico; el intento de la domesticación de la realidad; y presentación imaginaria y llenas de imágenes de nuestras búsquedas personales. Puede que sus literaturas no sirvan a ideologías o reciban influencias que no agraden al lector, puede que sean objeto de especulaciones, pero sí que existe en ambos artistas un deseo íntimo, intrínseco e irrenunciable de poner la estética al servicio del lector y el colectivo social. Esta fue y siempre será una tarea peligrosa, no exenta de críticas, banalidades y odiosidades.

Aunque la tarea parezca de carácter elitista, europeizante, o sean ellos mismos una representación de esta élite de elegidos para otros elegidos. Tanto Huidobro como Vargas Llosa, han contribuido con novedosas visiones estéticas en la forma y el manejo del lenguaje, y recordar además que Vargas Llosa ha contribuido a una propia y significativa teoría de la novela. Ninguno quiso permanecer encarcelado por la forma, sino que fueron más allá, en búsqueda de lo novedoso en la creación literaria, en busca de la vanguardia. Sea que hayan recibido una influencia importante del glorioso contexto del pasado o no, pues como ya sabemos el asunto de autenticidad completa pareciera no existir; así tenemos a Emerson influyendo en Huidobro, Flaubert en Vargas Llosa, y a una larga lista de personas y acontecimientos históricos, sociales y estéticos que influyeron en la formación de nuestro propio presente como lectores y en el de los escritores mismo. Todos somos literatura. Sin embargo, al final del camino los escritores son ellos los responsables e instigadores, en mayor o menor medida, de cambios de conducta social positiva y edificante, esto fue lo generosamente expresado por Vargas Llosa este año 2010:

La literatura ayuda a vivir. Es una expresión maravillosa de la libertad humana. En las grandes novelas descubrimos todo aquello que quisimos ser y que inventamos para vivirlo de mentira. Por eso, la

literatura es la gran acusación, la gran requisitoria, y es una demostración permanente de esa actitud crítica que ha sido el motor del progreso y de la civilización¹³⁹..

Recapitulando: la intención de esta mirada retrospectiva ha sido extraer similitudes entre la poesía y la narrativa, tomando el poema *Altazor* y la obra narrativa *La Casa Verde*, se ha encontrado en ambas obras lo siguiente:

1.-*Cambios de voces en la narración.* Se constata en ambas obras presentadas el uso de polifonía de voces y la presencia de varias conciencias; las cuales contribuyen tanto a la creación de escenas caleidoscópicas, como a la inclusión de estas obras en la llamada vanguardia de sus respectivas épocas.

2.-*La participación del lector.* Existe en las dos obras una clara y constante intención de hacer partícipe al lector en la obra, incluyéndolo, exortándolo, confundiéndolo; en fin una invitación a participar en la construcción de la obra desde su propia perspectiva y circunstancia. Probablemente esta intencionalidad del desarrollo de la actividad analítica y crítica del lector sea un elemento de supremo interés por parte de los autores.

3.-*El tratamiento del tiempo.* La entrega constante de ricas imágenes líricas en el marco del tiempo permite creer en un acercamiento entre la poesía y la narrativa, aquello que en este estudio denominamos *similitudes*, aquellas las encontramos por ejemplo en el llamado *tiempo inmóvil*, recurso utilizado por la narrativa, es justamente aquí donde cobra mayor fuerza un lazo, una conexión con la poesía.

El tratamiento del tiempo es quizá uno de los ejemplos más concretos donde hallamos tanto similitud como un nexo entre la poesía de *Altazor* y *La Casa Verde*, debido al efecto poético que produce en esta última la descripción de imágenes suspendidas en el tiempo, ante el asombro de una belleza nueva.

El uso del tiempo no es cronológico y presenta características de cíclico. Este *tiempo cíclico* nos lleva de la mano a volver al punto de partida luego de un largo proceso de descomposición y alteración producida en el tiempo. El poema *Altazor* se despide en un grito aletargado, casi infinito, desgarrador de un ser moribundo, pero es un grito que llevará al inicio, de vuelta a la tierra, al cielo, o donde sea que haya habido un comienzo.

Se ha dicho que existe una tensión que permanece en las obras y es aquella de las contradicciones, las paradojas que van a transformar la vidas de los personajes, desde principio a fin, desde el cielo al infierno en un paisaje temporal, que a la vez se hace cubista, quebrado, yuxtapuesto, asociado de

¹³⁹ <http://eltallerliterario.com.ar/noticias/vargas-llosa-la-literatura-ayuda-a-vivir-es-una-expresion-de-la-libertad>

distinto modos. El tiempo no lineal y el mundo interno de la conciencia parecen sujetarse a diferentes parámetros que son utilizados por ambos autores.

4.- *El deicidio*. Esta cuarta similitud es asimilada y asumida por ambos autores como un acto liberador en su creación literaria. Los dos aspiran a nuevas formas, no solamente concretándolas a través de sus obras, sino que además crean sus propias corrientes como el *Creacionismo* de Huidobro, o el desarrollo de la *Novela Total* con el estilo particular de Vargas Llosa y sus técnicas narrativas. *Yo quiero ser dios, quiero suplantarlo a dios*, lo manifiestan de distintas formas y en variadas situaciones. Las motivaciones son posiblemente distintas, sin embargo, es un acto que libera a estos creadores, a los personajes que les da vida y deja una puerta abierta la fecundidad de la palabra. Históricamente se habla de un acto de rebelión en todas las épocas, en los siglos pasados, y esta liberación también se manifiesta en las artes, es la palabra que quiere eliminar otra y ocupar su sitio, es la forma artística que busca ser original para alterar una continuidad estética que deja de ser atractiva, para llegar a un fin novedoso que es inspirado por la pasión intelectual y literaria. Esta es una fuente de lirismo puro y donde nuevamente la poesía y la narrativa se reencuentran en la creación liberada.

Por todos los espacios indagados encontramos la huella de la poesía. Aunque el objeto de estudio era encontrar las similitudes, claro que no puede dejar de mencionarse de que existen diferencias fundamentales y sustanciales de arquitectura entre poesía y narrativa. Sin embargo, volviendo a nuestro objeto de estudio, es en la intensidad lírica de la narrativa de Vargas Llosa donde se percibe un acercamiento a la poesía. Para iniciar esta reflexión se define a Huidobro como poeta y a Vargas Llosa como escritor, sin embargo, podemos corroborar, página a página, adjetivo a adjetivo, el carácter poético, barroco y exilarante de lo escrito por Vargas Llosa, aspecto que inclina a reflexionar y creer que existe un narrador situado en un puente entre ambas disciplinas, que ambas se yuxtaponen de acuerdo a la intensidad lírica y contundente virtuosidad lingüística. De este modo, en ningún caso, quedaría la narrativa aislada del quehacer poético. Por su parte, Huidobro aparte de producir manifiestos y otras literaturas su esencia de poeta lo lleva a permanecer en ese estado ascético propio del poeta, incorporado en un escriba y mensajero de las deidades, incluso llegando a transformarse en una deidad él mismo. Podemos decir que Vargas Llosa no tan sólo se nutrió de la poesía, sino que hizo de su quehacer lírico poesía en alto grado, y esta poesía viene de observar la naturaleza humana, sus paisajes, donde se producen los hechos, aunque se hable fundamentalmente de una narrativa urbana; el escritor incluye personajes de la ciudad, la selva, la costa y la sierra; estos personajes son descritos poéticamente con sus rasgos, sus contrastes internos y externos, y principalmente sus visiones de mundo. Entonces encontramos una invisible yuxtaposición entre

poesía y narrativa en la flora exuberante de Vargas Llosa. La singularidad de la obra está dada en parte al uso de las técnicas narrativas, sus premeditados movimientos, pero además por su manejo magistral del lenguaje donde el lector parece estar a menudo en un mundo lírico descrito de tal forma, expresado de tal manera, que con facilidad encontramos similitudes en la poesía. Sabemos que Huidobro fue un poeta, pero de Vargas Llosa no existe tal clasificación. Creemos que es posible afirmar que Vargas Llosa tiene definitivamente la punzante precisión lírica del poeta aunque no se le haya catalogado como tal. Además también es posible afirmar que la narrativa del Boom se nutrió de obras de la poesía de vanguardia, la poesía fue su trasfondo, un alimento para los del Boom, sus escritores se nutrieron de esta salvia venida del Siglo de Oro, del romanticismo, y de tiempos pretéritos generosos de poesía. Esta habría sido un aporte en la narrativa de Vargas Llosa.

Para finalizar, este estudio ha sido una pequeña muestra de que es posible encontrar pequeños rasgos, vínculos, conexiones, nexos, asociaciones, en suma *similitudes* entre la poesía y la novela de vanguardia. Quizás la poesía tal como la narrativa pueda llevarnos a reflexionar sobre nuestra realidad, ambas producen mundos subterráneos, subconscientes, subliminales, sublimes y superiores e inferiores a los vividos, para nuestro deleite o nuestra reflexión. Las realidades literarias presentadas, con base en el mundo real, pueden ser reflejos de un tiempo pasado, presente y futuro. La aparente ausencia de la poesía y los poetas en el mundo actual posiblemente se deba a muchos factores modernos como la falta de publicidad y mercadeo, la imposibilidad de encontrar poetas de “calidad” - por la complejidad del género poético- y asumiendo que todos podemos escribir o hacer poesía, es bastante claro, no obstante que no todos podemos llegar a combinar belleza, riqueza, producir placer o emociones, ritmo, con profundidad intelectual de la misma manera que lo hacen los iluminados. Razones y subjetividades sobran para analizar la ausencia de la poesía. Hoy por hoy los poetas sencillos y naturales se han trasladado a ciberespacio, se han modernizado en los llamados blogs. La invitación es a seguir leyendo poesía o narrativa, crear un blog o iniciar una vanguardia o encender un fuego literario.

Esta tesina se finaliza cuando el escritor Mario Vargas Llosa recibe la noticia de la Academia Sueca de ser el galardonado con el Premio Nobel de Literatura año 2010.

6. BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

1. Ayto, John. *Dictionary of Foreign Words in English*, Edinburgh, W&R Chambers Lt., 1995.
2. Bakhtin (Mikhail) according to Pam Morris, *The Bakhtin Reader-Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, 1994.
3. Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Santillana, 1998.
4. Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el Ave Fénix*, Barcelona, Anagrama 1972.
5. Caws, Mary Ann. *Surrealism*, London, Phaidon Press Ltd., 2010.
6. Cobham Brewer, Ebenezer. Evans, Ivor H. *Dictionary of Phrase & Fable*, London, Wordsworth, 1993.
7. Cortázar, Julio, *Rayuela*, Madrid; Alianza Editorial, 1987.
8. Donoso, José, *Historia personal del "Boom"*, Madrid, Grupo Santillana de ediciones, 1999.
9. Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987.
10. Enzensberger, Hans Magnus. *Avantgardets dilemma*, Stockolm, Albert Bonnier, 1964.
11. García-Huidobro Mac-Auliffe, Cecilia, *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1919)*. Santiago, Editorial Sudamericana, Biblioteca claves de Chile, 2000.
12. Gibson, Andrew. Joyce's revenge. *History, Politics, and Aesthetics in Ulysses*, NY, Oxford, 2002.
13. Hayward, James L., *The creation/evolution controversy: an annotated bibliography*. EE. UU. Scarecrow Press / Salem Press, 1998.
14. Herrmann, Ralph, *1900-talets Måleri*, Sundbyberg, SEMIC, 1994.
15. Heurling, B. *Film Lexikon*, Höganäs, BB, 1985.
16. Huidobro, Vicente, *Altazor*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, primera edición, 2001.
17. Kristal, Efraín, *The novels of Mario Vargas Llosa*, United States of America, Vanderbilt University Press, 1987.
18. Laviana Cuetos, Ma Luisa. *José Martí, la libertad de Cuba*, Madrid, Anaya, 1988.
19. Levitt, Annette Shandler. *The Genres and Genders of Surrealism*, NY. St. Martin Press, 1999.
20. Lingebrandt, Ann. *Litteraturens intåg i konstpalaset*, NST, Kultur, p.C3.Augusti 2010.
21. Lundkvist, Artur. *Kondor och kolibri*, Stockholm, FIB:s lyrikklubb, 1962.
22. Martí, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
23. Orizet, Jean. *Anthologie de la poésie française*, Paris, Larousse, 1988.
24. Pope, Randolph D, *Historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX, La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975*.
25. Ross, W., Ortiz-Osés A., *Nuestro imaginario cultural: simbólica literaria hispanoamericana*. Anthropos: Barcelona 1992.
26. Rossman Charles, Friedman Alan Warren, *Mario Vargas Llosa, Estudios Críticos*, Madrid:1983.
27. Sábato, Ernesto. *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1968.
28. Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2006.
29. Spalding, Frances. *Din tillgivna Virginia*, Falkenberg, Forum, 1992.
30. Teiller, Jorge. *Prosas. Actualidad de Vicente Huidobro* (En Boletín de la Universidad de Chile, Stgo. No. 41, agosto de 1963). Santiago, Editorial Sudamericana chilena, 1999.
31. Vargas Llosa, *La Casa Verde*, Madrid, Editorial Alfaguara, 2004.
32. Vargas Llosa, Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets editor, 1971.
33. Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara, 2008.
34. Zetterholm, Tore. *Levande litteratur*, Höganäs, BB, 1981.

INTERNET

en.wikipedia.org/wiki/Megalomania

<http://espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20060906151041AAHC2xt>

<http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI8181110067A.PDF>

<http://search.theeuropeanlibrary.org/portal/en/search/vicente+huidobro.query>

http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=chilenosenparis

http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_teillier.htm

http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/car_borg.html,

<http://atheisme.free.fr/Biographies/Voltaire.htm>

http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/episteme/epist_complex/autopoiesis.htm

<http://www.iwise.com/yKuof>

http://www.loc.gov/about/generalinfo.html#2007_at_a_glance

http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=huidobropasando>

<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf8779n95r/>

<http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-06/html/recycle/recycle-n06-a01-p01-2009.html>

www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista1