L'AVANGUARDIA IN AMERICA LATINA

Stefano Tedeschi

La Sapienza – Università di Roma

La natura totalizzante del Modernismo e il suo dominare su tutta la vita culturale dell' America di lingua spagnola nei primi decenni del secolo provoca tra gli anni dieci e gli anni venti una diffusa necessità di superamento, una volontà di sperimentare nuove strade che si esprime in una molteplicità di esperienze diverse, fino a dar vita ad alcune tra le più straordinarie opere poetiche di tutto il novecento, e non solo di quello latinoamericano.

In questi anni iniziano infatti a pubblicare poeti come Cisar Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, ma il loro emergere non è quello di solitarie e geniali esperienze: *Trilce*, *Altazor*, *Fervor de Buenos Aires*, *Residencia en la tierra*, *Desolación* sono libri che nascono da un vitalissimo substrato di proposte poetiche, da una miriade di nomi, di opere, di riviste che forse solo oggi recuperano tutta la loro importanza. Rappresentano tutti, ognuno a suo modo, una possibile via d' uscita dal Modernismo, ma proprio per tale ragione con quella fonte originaria devono fare i conti, e per saldare quel debito usano spesso la strada del rifiuto, della aperta contestazione, salvo poi recuperarne le qualità fondamentali, soprattutto a livello di elaborazione linguistica e di ampliamento dello spazio poetico: esemplare a tale proposito è la traiettoria dei numerosi movimenti di avanguardia, ai quali si affiancano una serie di ricerche più individuali, poeti che nell'isolamento sperimentano nuove forme e nuovi linguaggi, e costruiscono universi verbali di notevolissimo spessore.

Il primo, e più dirompente, esempio di superamento del Modernismo viene dalle avanguardie, un uragano di novità che investe tutto il continente latinoamericano, che assume nomi diversi ma che è attraversato da molti caratteri comuni, caratteri che rivelano poi stridenti contraddizioni e palesi incongruenze, non per questo non rappresentano un formidabile arricchimento per tutta la poesia del secolo.

Il maggiore apporto delle avanguardie si situa nel campo dell'elaborazione teorica, con la produzione di una notevole quantità di manifesti e di riviste, e in quello della poesia, luogo previlegiato per le sperimentazioni più audaci.

La geografia delle avanguardie latinoamericane trova i suoi nuclei fondamentali in Argentina e in Brasile, giacchi, per la prima volta lo sviluppo di movimenti culturali simili coinvolge contemporaneamente le due anime linguistiche del continente. Per limitarsi a quella ispanica il

primo gruppo che si organizza intorno alle parole d'ordine dell' avanguardia è quello ultraista, argentino, che segue di poco le personali elaborazioni del cileno Vicente Huidobro, che in Europa aveva dato vita al *creacionismo*. L'inizio dell'*ultraismo* è invece segnato dal ritorno di Jorge Luis Borges a Buenos Aires, dopo la sua permanenza in Spagna. Borges riunisce intorno a si, un piccolo gruppo di giovani scrittori, con i quali fonda le riviste *Prisma* (1921), concepita come rivista murale, e *Proa* (1922) sulla quale vengono pubblicati i documenti più importanti del movimento. La crescita e l'ampliarsi dell'ultraismo lo condurrà ad una separazione: da una parte Borges si ritirerà progressivamente dai proclami dell'avanguardia, per sconfessarle poi apertamente, dall'altra inizia le sue pubblicazioni la rivista *Martin Fierro* (1925-27), vero crogiolo creativo per tutta la cultura argentina del secolo. Il *Martin Fierro* diviene cosl anche un movimento in si, guidato principalmente da Oliverio Girondo, dalla moglie Norah Lange, dal direttore Evar Mindez, e composto da tutto un gruppo di poeti e intellettuali che saranno protagonisti di polemiche e scontri non solo culturali, come quello tra il gruppo di *Florida* e quello di *Boedo*, divisi principalmente da una differente idea della funzione della letteratura. Quello di *Florida* (i nomi derivano dalle strade in cui si trovavano i caffi dove si riunivano gli scrittori, approfondiva maggiormente la ricerca estetica e l'elaborazione poetica, mentre quello di *Boedo*, politicamente schierato in maniera netta e definita, proponeva una letteratura che fosse strumento di trasformazione sociale: appartengono a *Boedo* infatti romanzieri come Roberto Arlt e Leonidas Barletta e poeti come Raúl Gonzalez Tuñón, e i generi preferiti da questi autori sono significativamente il romanzo e il teatro. Gli "ismi" si moltiplicano un pr dappertutto, spesso con un'esistenza effimera, legata all'iniziativa di un piccolo gruppo, che scompare in un breve spazio di tempo, lasciando perr sempre dietro di si, il segno di un inequivocabile cambiamento. In Messico ad esempio appare l'*estridentismo*, guidato da Manuel Maples Arce, che segue da vicino gli sviluppi dei mutamenti portati dalla Rivoluzione appena terminata, in Peru si succedono il *simplismo* di Alberto Hidalgo e le sperimentazioni di Serafín Delmar e di Magda Portal, di segno più nettamente politico, mentre sul finire del decennio un piccolo gruppo di poeti sviluppa un discorso di taglio indigenista. Nello stesso momento nei Caraibi, tra Porto Rico e Cuba, si rivendica il ruolo della poesia afroamericana e almeno due grandi poeti, Nicolas Guillin e Luis Palis Matos, iniziano la loro traiettoria a partire dalle affermazioni delle Avanguardie, che qui prendono il nome di *euforismo* e di *noismo*. In altri paesi (Colombia, Venezuela, Uruguay, Guatemala) l'avanguardia rimane circoscritta all'opera di singoli autori, mentre in altri ancora (Ecuador, Nicaragua) arriva con estremo ritardo e appare ormai svincolata dalle precise parole d'ordine delle origini, orientandosi piuttosto verso un generale rinnovamento della vita culturale del paese. Da una tale sintetica presentazione emerge come le avanguardie storiche siano davvero un sistema culturale che

si definisce essenzialmente come un "mosaico di contraddizioni"[1], tanto da sfuggire ad ogni tentativo di sintesi, di definizione che ne colga simultaneamente gli aspetti di originalità rispetto agli omologhi movimenti europei e le forme in cui gli stimoli provenienti dal Vecchio Continente vengono tradotti in una nuova lingua poetica.

La contraddizione più evidente si costruisce infatti proprio intorno alla questione della dipendenza dalla cultura europea, che spesso si riduce ad una sterile ricerca di influssi, più o meno diretti, ai quali far risalire questa o quella opera. Le avanguardie segnano proprio in tale direzione una prima novità: è innegabile infatti che il cubismo, il futurismo, il surrealismo esercitarono un profondo fascino su tutti i poeti di quegli anni, ma è altrettanto certo che tale relazione non è mai di semplice imitazione, e che anzi essa serve ad elaborare un linguaggio proprio, ad approfondire quella "libertà della poesia" che costituisce la lezione più importante di tutto il movimento delle avanguardie, il cui primo e decisivo effetto è quello di modificare in modo irreversibile la relazione di dipendenza culturale ereditata ancora dal mondo coloniale[2].

In effetti una visione corretta della produzione poetica del periodo che va dalla Prima Guerra Mondiale alla metà degli anni trenta non permette di stabilire rapporti di causa ed effetto tra Europa e America, quanto piuttosto una relazione di contemporaneità: ci si trova di fronte a espressioni che negli stessi anni cercano di dare forma a una volontà di ricreare il mondo a partire dalla parola poetica, una volontà comune a tutti i movimenti, e che trova in America, Mondo Nuovo per definizione, un terreno straordinariamente fertile.

In ogni caso l'apertura nei confronti delle esperienze di tutto il mondo è ormai definitiva, cosl come la coscienza di appartenere ad un movimento internazionale, di far parte di una modernità che non ammette ritardi, che non permette di isolarsi, che trascina impetuosamente tutto e tutti. Lo scrivono con assoluta chiarezza i redattori di *Proa* nel 1924:

> Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu. La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencia de nuestra civilización.Cada año es mas autintica la divina conscripción del arte y si hasta hace poco toda esa inmensa energía permanecía en la sombra velando sus armas bajo el arbol tutelar del animo saludable, era debido a la falta de cohesión y de medios de conocimiento que rompieron la valla de timidez que obstaculizaba la obra.[3]

---

[1] A. Bosi, "Introducción" a J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 14.

[2] La relazione con il Modernismo appare in tale prospettiva cruciale: proprio il confronto con una linea che era essenzialmente "americana" permette ai poeti delle avanguardie di costruire quell'equilibrio continuamente instabile tra cosmopolitismo e ricerca delle radici che vedremo più avanti.

[3] In J.Schwartz, op.cit., p.226.

Il simbolo più affascinante della modernità è senza dubbio la metropoli, la città che cresce e che si moltiplica, grazie agli enormi progressi della tecnica. Il paesaggio urbano diviene cosl lo spazio ideale e i suoi accostamenti inediti e paradossali invadono il discorso poetico, dalle immagini ricche di riferimenti alle macchine del messicano Manuel Maples Arce in *Urbe* alle metafore surrealiste del colombiano Luis Vidales:

> El teléfono es un pulpo que cae sobre la ciudad. Sus tentaculos se enredan en las casas. Con las ventosas de los tentaculos se chupa las voces de las gentes. De noche se alimenta de ruidos.[4]

Le città moderne sono perr tutte simili, e il poeta si trasforma spesso in viaggiatore, in moderno turista che manda le sue cartoline dai più diversi angoli del mondo, come fa Oliviero Girondo nei *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Tanto vagabondare e conoscere riporta poi inevitabilmente gli artisti al punto di partenza, a trovare un "volto umano, e dunque universale, nei suoi canti e nei suoi miti, nelle passioni della quotidianità e nelle immagini della memoria[5].

L'universalismo delle avanguardie sbocca dunque in una riscoperta delle proprie radici, nella trasfigurazione di una realtà che era rimasta al margine della creazione letteraria, come avviene con i quartieri popolari cui il Borges ultraista dedica i suoi primi libri, o con la lingua popolare che entra ormai a pieno titolo a far parte del linguaggio poetico, come nel «Satanas» del cileno Pablo de Rokha.

Nella stessa linea si pur individuare un'altra delle contraddizioni delle avanguardie latinoamericane, quella tra l'affermazione di una profonda autonomia dello spazio estetico, e in special modo di quello poetico, quasi alla conquista di una "poesia pura" e la ricerca di un profondo radicamento nella voce popolare, nelle tradizioni che provenivano dal mondo indigeno, come avviene in Perù con Alejandro Peralta e Josi Varallanos, o da quello dei neri delle isole caraibiche. Anche questo contrasto non rappresenta altro che due momenti simultanei di una stessa traiettoria: l'orgogliosa affermazione della propria indipendenza intellettuale serve a tagliare definitivamente tutti i legami con ogni forma di realismo, con l'idea della letteratura come specchio della realtà, e la libertà tanto violentemente rivendicata sarà il passo necessario per affrancarsi da una schiavitù ingombrante e che permetterà a gran parte degli autori coinvolti nell'avanguardia di sbarcare in un territorio totalmente nuovo, in cui sia possibile costruire tutto da zero.

---

[4] L. Vidales, da *Suenan timbres*
[5] A. Bosi, op.cit., p. 20

Ecco dunque che a livello di elaborazione formale la scelta delle soluzioni del verso acquistano in molti casi il tono di uno sperimentalismo ludico, mentre l' espressione del soggetto poetico richiede l'appropriazione di una lingua nuova, in molti casi da inventare.
Il ritorno alle proprie radici culturali serve allora non come una nostalgica chiusura nei confronti del mondo, ma come l'apporto proprio ed originale che sarà possibile consegnare a quella modernità che è divenuta nel frattempo realtà da costruire. Lo esprime Girondo in alcuni versi scritti quando l'esperienza dell'avanguardia si era ormai conclusa:

> Nunca permitas, campo, que se agote
> nuestra sed de horizonte y de galope[6].

Una "sed de horizonte" che rappresenta il punto in comune di esperienze spesso divergenti,
o in polemica tra loro, e che conduce poi molti dei poeti che attraversano le avanguardie ad una duplice forma di libertà, quella interiore, espressa nella libera associazione delle immagini surrealiste, e quella di un rinnovato impegno politico in favore dei gruppi senza voce, dalle Ande peruviane alle isole caraibiche. Le avanguardie storiche assolvono cosl al loro compito maggiore: quello di aprire cammini verso la straboccante ricchezza dei linguaggi poetici che nascono a partire dagli anni venti in America Latina, di liberare il campo affinchè possano nascere una miriade di piante diverse[7], di stabilire definitivamente quella "libertà della poesia" che non verrà più rinnegata lungo il corso di tutto il secolo.

VICENTE HUIDOBRO

Se Rubén Darío rappresenta il personaggio emblematico del Modernismo, il cileno Vicente Huidobro (1893-1948) fu la figura più significativa di tutti i differenti movimenti d'avanguardia che si diffusero in America Latina tra il 1915 e il 1935. Al contrario di Darío, il cui magistero venne riconosciuto in maniera pressoché universale, la personalità di Huidobro fu causa di molteplici conflitti. Huidobro ha attraversato con impeto la storia culturale e politica dei due

[6] O. Girondo, da *Campo nuestro*
[7] E'ancora Bosi ad esprimere compiutamente questa idea delle Avanguardie come "ponte": «Finalmente, lo que importa es contemplar la variedad de los caminos, solares o nocturnos, corales o solitarios, que la vanguardia franqueó a los escritores latinoamericanos que partieron de ella o la sucedieron inmediatamente. Su destino de puente me parece aún el mas rico de promesas: de la libertad abierta hacia ista o aquella opción bien concreta. Pero no sólo puente-muelle de donde se zarpa, plataforma de donde levanta vuelo, zona franca que permite al escritor saltar las líneas que separan el espacio ya recorrido y el horizonte que se desea alcanzar.» in op.cit., p. 24.

continenti in cui ha vissuto, operando una sintesi quanto mai originale tra le innumerevoli suggestioni delle avanguardie europee, di cui divenne uno dei principali protagonisti, e le radici moderniste della letteratura ispanoamericana. Le sue prime raccolte, pubblicate a diciotto anni, appartengono infatti ancora tutte al Modernismo, con una sensibilità crepuscolare che si apre in qualche occasione a dei segnali di indubbia novità, come nei "Calligrammi", che anticipano addirittura Apollinaire, per lasciare spazio poi già nel 1915 ad una rottura violenta con il passato (e con la aristocratica tradizione familiare), con la raccolta *Pasando y pasando*, nel discorso «Non serviam» e soprattutto in *Adán* e in *El espejo de agua* (1916).

Adán è un ambizioso poema in cui Huidobro vuole cantare le origini dell'uomo a partire dalla natura primigenia, scritto in un'alternanza di verso libero e strutture metriche complesse, il cui risultato rimane però ancora abbastanza lontano dalle intenzioni teoriche del poeta, anche se l'individuazione di una figura creatrice originaria, che si confronta con il mondo e che tenta di plasmarlo, rappresenta il primo grande mito "creazionista" della poesia di Huidobro; con *El espejo de agua* invece le innovazioni divengono più profonde, sia dal punto di vista della poetica, che anticipa le elaborazioni teoriche del *Creacionismo*, sia da quello della forma, aperta a soluzioni vicine a quelle cubiste: sovrapposizione di piani temporali, forte plasticità delle immagini, innovazioni tipografiche contribuiscono alla creazione di un universo poetico autonomo, che inizia a costituirsi come un "mondo a sé", come Huidobro annunciava nella «Arte poetica» che apre la raccolta:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.
Por qué cantáis la rosa, oh Poetas !
Hacedla florecer en el poema;
sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.[8]

Da Buenos Aires, dove aveva pubblicato *El espejo de agua* e aveva partecipato ad alcune importanti conferenze, Huidobro si trasferisce a Parigi, e qui conosce personalmente tutti i grandi protagonisti della stagione delle Avanguardie, sia francesi (Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, André Breton), sia spagnoli (Picasso, Juan Gris, Juan Miró) con i quali collabora attraverso la pubblicazione di riviste (la più importante delle quali fu «Nord-Sud», fondata con Reverdy nel 1917) sia con la pubblicazione di alcune raccolte di versi che appaiono significativamente in francese: *Horizon carré*, dello stesso anno, poi *Tour Eiffel* e *Hallali* (1918). Le tecniche dell'Avanguardia artistica vengono qui utilizzate con grande padronanza e i risultati che Huidobro raggiunge gli permettono di presentarsi a Madrid, dove giunge nel 1918, come uno dei maggiori protagonisti delle nuove tendenze culturali. L'influenza del poeta cileno sull'avanguardia spagnola fu in effetti notevole, e qui si chiariscono i termini della teoria che lo stesso Huidobro definisce come *Creacionismo*, in una serie di manifesti ed articoli, da lui stesso raccolti nel 1925:

Debemos crear.

El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a vapor, un auto, un aeroplano...

Debemos crear.

He aquí el signo de nuestra época.[9]

Sempre nel 1919 vedono la luce altre due importanti raccolte: *Ecuatorial*, lungo poema cubista dedicato al tema della guerra mondiale, osservata qui come da una distanza lontanissima, l'unica da cui sia possibile misurare tutte le tragedie che essa ha procurato, e *Poemas árticos*, composizioni brevi nei quali ogni rapporto diretto con la realtà è stato superato, per lasciare spazio ad una ricerca costante che vuole ricreare gli oggetti, farli nascere di fronte al lettore, provocare emozioni visive di grande suggestione:

Hice correr ríos

que nunca han existido

De un grito elevé una montaña

[8] V. Huidobro, "Arte poetica", vv. 6-18, da *El Espejo de agua*.
[9] V. Huidobro, "Epoca de Creación", in J.Schwartz, op. cit., p.84.

Y en torno bailamos una nueva danza

Corté todas las rosas

De las nubes del este

Y enseñé a cantar un pájaro de nieve

Marchemos sobre los meses desatados

Soy el viejo marino

que cose los horizontes cortados.[10]

In questi anni l'opera di Huidobro accoglie e rielabora in una personalissima esperienza poetica molte delle suggestioni delle Avanguardie europee. La sua è infatti una poesia del viaggio, del movimento, che si apre verso paesaggi distanti e situazioni umane limite. Come afferma Saúl Yurkievich, «Huidobro ricerca una apertura del campo reale, un aldilà psicologico che oltrepassi il pensiero. L'invito al viaggio, la sublimazione aerea, l'ascensione stellare sono proiezioni del desiderio di liberazione, funzionano come amplificatori, costituiscono immagini di smaterializzazione, creano una dinamica che tende alla fluidità, alla dissoluzione eterea, corrispondono in modo assiomatico a questa costante di Huidobro: il suo anelo a una bellezza ideale. Ma ogni simbolo è ambivalente» alla verticalità del salire si contrappone quella della caduta, del naufragio. L'antitesi si manifesterà angosciosamente in *Altazor*, dove esplode il conflitto tra la contingenza del poeta e il suo sogno, tra la sua storia e la sua metafisica.

Dopo alcune altre pubblicazioni in francese e una appassionata partecipazione alla vita culturale degli anni venti, testimoniata da opere teatrali e soggetti cinematografici, da pamphlet politici e articoli su riviste letterarie, Huidobro pubblica infatti nel 1930 il libro cui aveva lavorato per più di dieci anni, *Altazor*, poema in sette canti che ha come sottotitolo «Viaje en paracaidas», basato sulla narrazione dell'esperienza di una caduta progressiva verso l'abisso, che diviene perdita di senso, abbandono del significato corrente delle parole, necessità di aprire spazi nuovi, di dare voce a immagini e suoni al di là del pensabile:

Hay un espacio despoblado

Que es preciso poblar

De miradas con semillas abiertas

De voces bajadas de la eternidad

[10] V. Huidobro, "Marino", da *Poemas árticos*, vv. 11-20.

De juegos nocturnos y aerolitos de violín

De ruido de rebaños sin permiso

Escapados del cometa que iba a chocar

¿Conoces tú la fuente milagrosa

Que devuelve a la vida los náufragos de antaño ?[11]

Altazor è una grande esperienza poetica, e pur nella sua complessa unità compositiva illumina tutta la traiettoria di Huidobro: la caduta del poeta verso il basso, la ricerca di un linguaggio in grado di esprimere questo progressivo disfacimento divengono anche un forte gesto trasgressivo, una liberazione della lingua nella direzione di un suo uso ludico, di un suo svuotamento del significato consueto:

Todas las lenguas están muertas

Muertas en manos del vecino trágico

Hay que resucitar las lenguas

Con sonoras risas

Con vagones de carcajadas

Con cortacircuitos en las frases

Y cataclismo en la gramática

Levántate y anda

Estira las piernas anquilosis salta

Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío

Gimnasia astral para las lenguas entumecidas

Levántate y anda

Vive vive como un balón de fútbol

Estalla en la boca de diamantes motocicleta.[12]

Il risultato finale è uno sbocco su territori quasi inesprimibili, come avviene negli ultimi due canti del poema, nei quali il linguaggio è ridotto ad espressioni grafiche, a ripetizioni ossessive di vocali, a parole incomprensibili, la cui unica valenza consiste nella musicalità dell'espressione poetica.

[11] V. Huidobro, da *Altazor*, Canto V
[12] Ibid., canto III.

La via percorsa per raggiungere una tale conquista passa essenzialmente attraverso un'utilizzazione estrema della metafora, concepita come unico mezzo per rivelare il significato segreto della parola stessa, per staccarla dal suo immediato punto di riferimento reale e lanciarla in
un libero e molteplice gioco di risonanze:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos comos iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pinguino.[13]

Altazor, insieme con *Temblor de cielo*, raccolta di prose poetiche pubblicata nello stesso anno, segna anche la realizzazione compiuta delle tematiche e delle tecniche dell'Avanguardia, ma anche il definitivo distacco da esse. I libri successivi aprono infatti una ulteriore fase della poesia di Huidobro: si è parlato di ripiegamento, di poesia meditativa, di una forte sensazione di sconfitta che attraverserebbe tutta l'ultima produzione, che va da *Ver y palpar* (1941) fino a *Ultimos poemas* (1948). In realtà il cammino di Huidobro si approfondisce senza mai abbandonare una sua intima coerenza interna, legata proprio a quell'uso creativo del linguaggio che riesce ad esprimersi al meglio in una poesia che si avvicina al canto. Convivono infatti in questa ultima fase due caratteristiche già individuate nella poesia di Huidobro: una forte tendenza alla confessione personale, alla meditazione espressionista insieme a una sempre vigile attenzione alla sperimentazione, al gioco verbale, all'allontanamento dal significato pragmatico della parola.

Il viaggiatore universale, il cittadino del mondo è diventato esploratore di sé stesso, e si ritrova di fronte alle domande fondamentali, alle questioni che lo riportano di nuovo all'esperienza della

[13] Ibid.

caduta, della perdita di senso, e della conseguente nuova ricerca, che ora assume i toni aspri della riflessione sulla morte, presenza inquietante e capace, lei si, di azzerare ogni parola:

Es inútil andar por el desprecio con el desprecio a cuestas

Es inútil marchar por el cielo y con el cielo al hombro

Es inútil ser mar con grandes alas como noches

Nunca la verde pluma solitaria tan alta y musical

Calmará sus anhelos ni las rocas violentas del planeta.[14]

La traiettoria finale coincide con il ritorno in Cile, e il ritrovare la propria origine porta Huidobro a cercare una solidarietà con la terra, con il luogo della nascita, a formulare un discorso capace di rivelare il senso dell'esistenza, di creare una propria personale mitologia, ma sempre rimane aperta la tensione verso un linguaggio autonomo, verso una mescolanza sapiente di gioco e parola quotidiana, che emerge persino dal finale della sua ultima poesia, la splendida «Monumento al mar»:

He ahí el mar

El mar abierto de par en par

He ahí el mar quebrado de repente

Para que el ojo vea el comienzo del mundo

He ahí el mar

De una ola a la otra hay el tiempo de la vida

De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte[15]

L'abisso di *Altazor* si chiude così in questo perdersi nel mare, evocato dalla ripetizione delle parole, dall'inserimento di metafore assolute, da un ritmo del verso tutto affidato al gioco fonetico, in una dimostrazione definitiva della ricerca di Huidobro.

[14] V. Huidobro, "Vocación de Altura", da *El ciudadano del olvido*.
[15] V. Huidobro, "Monumento al mar", da *Ultimos poemas*.