

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 85

*Providence College Centennial (1917-2017):  
Literatura Latinoamericana y Lectura Global*

---

Article 18

2017

### Apocalipsis y exotismo colonial: sobre Vicente Huidobro

Álvaro Contreras

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Contreras, Álvaro (April 2017) "Apocalipsis y exotismo colonial: sobre Vicente Huidobro," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/18>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## APOCALIPSIS Y EXOTISMO COLONIAL: SOBRE VICENTE HUIDOBRO

**Álvaro Contreras**

Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela)

En 1930, mientras pasaba una breve temporada “al pie de los Alpes italianos”, en compañía de su amigo Roberto Suárez, Cónsul en Milán, Vicente Huidobro concibe el proyecto de escribir su novela *La próxima*, subtitulada “(Historia que pasó en poco tiempo después)”. El título alude a la posibilidad de una “próxima guerra” (1996, 20), como afirma el mismo Huidobro: “me parece imposible que el régimen capitalista encuentre otra solución a sus conflictos que una guerra” (*Ibid*). Tras el escenario europeo de esta solución final se asoma otra escena, de redención, ubicada en África, y que definirá el tono utópico de la obra. Se nos cuenta entonces la aventura de unos “expedicionarios” europeos, dirigidos por Alfredo Roc, en la fundación de una colonia “privada” en Angola. La advertencia de la palabra apocalíptica será compensada con la palabra salvadora de Roc, personificación del líder colonial, del filántropo millonario que recorre el mundo en búsqueda de capitales para invertir en la colonia. Tanto para la escena de apocalipsis, de catástrofe del “mundo civilizado” (*Id.* 22), como para la de salvación, de huida hacia África, la elección de Huidobro del modo narrativo queda definida en el subtítulo de la novela. Allí se pacta la adscripción institucional del texto. Huidobro sólo puede hablar en los términos de la ciencia ficción,<sup>1</sup> de una historia que ya pasó en el futuro, hablar de esa historia desde el norte de Italia para explicar, por un lado, una distopía, la anticipación de una catástrofe (guerra, cataclismo mundial) y, por otro, la proyección de unas utopías que nacen en Angola y en Rusia. Enrique Lihn, en un texto polémico publicado a mediados de los años setenta, evaluaba así el final de esta novela de Huidobro:

Su novela *La próxima* (1930) (sic) se cierra al grito de “Rusia, la única esperanza”, con que su protagonista Alfredo Roc –“un visionario realista y *pioneer* idealista”– responde al fracaso en que culmina su empresa utópica, por lo que toda la novela se inscribe, a despecho de ese grito y de los puntos de vista “marxistas” que se barajan en ella, en una corriente de crítica aristocrática del capitalismo (98-99).

Recordemos que estos son los años de militancia comunista de Huidobro, de su texto-manifiesto “Total” (1932), donde se pronuncia contra la fragmentación moderna del hombre, y precisa el canto del poeta como la voz de la humanidad; de su poema “URSS” (“La URSS arrastra un sedimento de vida y de músicas nacientes”, pero también es la época de su máxima experimentación narrativa y poética: de su novela-film *Cagliostro* (1934), de su “Hazaña” *Mío Cid* (1929) de sus poemarios *Temblor del cielo* (1931) y *Altazor* (1931). Como resultado de estas actividades narrativas y poéticas, la crítica literaria ha diseñado entonces la figura de un Huidobro artista, con sus manifiestos por una poesía creacionista, la concepción del poeta como “un pequeño Dios”, del poema como iluminación del mundo y verdad del espíritu, su deseo de posicionarse como el primer poeta de América<sup>2</sup>; y un Huidobro intelectual, que alienta la lucha obrera, que polemiza sobre temas sociales, políticos y económicos.<sup>3</sup> Se creería entonces que, por razones artísticas, Huidobro participaba de las fórmulas institucionales de consagración, del esfuerzo, común en algunos escritores de la vanguardia, de remarcar la frontera entre creación e ideas, entre su posición como artista y su postura como intelectual; y, por razones de su militancia política, creería en la revolución social, y en la posibilidad de instaurar un mundo nuevo sobre las ruinas de la civilización, del capitalismo, la burguesía y la razón ilustrada. En 1936, afirmaba Huidobro: “El gran problema del mundo en que vivimos es el problema del capital y del trabajo. El nacismo (sic) no ha encontrado ninguna solución a este problema. Sólo el socialismo marxista presenta una solución verdadera” (Fuente 159); “Es necesario trabajar por el triunfo del hombre, por la liberación del hombre, porque no haya más esclavos, ni miserables, ni aplastados” (*Ibid*); “nosotros consideramos al régimen capitalista enemigo del hombre” (*Ibid*).<sup>4</sup> Estas ideas de Huidobro son características comunes de una intelectualidad de izquierda, en la cual es fácil reconocer la preocupación por el hombre universal, los valores de la humanidad, las críticas la fascismo italiano y al nazismo alemán, todo ello acompañado de observaciones sobre el “alma” nacional o sobre los “aportes” raciales de una inmigración nórdica: “Necesitamos dos millones de hombres rubios de los países del norte de Europa. El peligro para Chile no es el extranjero sino el chileno” (*Id.* 124). La fuerza de estos acontecimientos e ideas plantea una serie de preguntas

al escritor respecto al presente y el futuro de la humanidad, preguntas que de alguna manera trazan los rasgos principales del llamado por Walter Benjamin el intelectual burgués de izquierda, y su alianza de “moral idealista con praxis política” (2007 310). Es así como el cuestionamiento de la burguesía capitalista en ningún momento implicó un examen de la noción de autonomía del arte, de las relaciones del artista con las ideas de propiedad, trabajo y educación. Si hoy en día estos planteamientos nos resultan problemáticos, o en todo caso, poco sinceros, quizás se deba a la naturaleza idealista de las respuestas, a la manera como la conciencia social del escritor respondía a dichos problemas en términos de humanidad, crisis, revolución, cambio, y el espesor redentorista que estas palabras adquirirían en la vida literaria de la época.<sup>5</sup>

Me gustaría comentar brevemente la novela de Huidobro, *La próxima*, teniendo en cuenta precisamente esta conciencia de cambio, la necesidad de transformación social formulada por Huidobro en los años treinta. Llama la atención que estas ideas de cambio y transformación se planteen en los términos genéricos de la ciencia ficción, de que sólo sea posible imaginar el cambio como parte de una utopía colonial, y que esta elección deba representar una opción política. La escala para medir los cambios en el futuro implicaría, no sólo el recurso de la distancia temporal (como lo señala el subtítulo de la obra), sino de la diferencia geográfica. Por qué Angola. Por qué se abarca el proyecto colonial dentro de un proyecto de escritura de ciencia ficción vanguardista. Al exponer estas preguntas intento, por un lado, interrogar las imágenes de un tiempo colonial como lugar de experimentación económica, mejoramiento de la producción tecnológica, como utopía racial y, por otro, detectar las tensiones que atraviesan aquellas imágenes (la colonia como depósito de capital) al ser formuladas estéticamente en el marco de las teorías creacionistas de Huidobro. La novela de Huidobro, para retomar los términos en los cuales se expresa Foucault, es una novela de ciencia ficción pero también de política ficción:<sup>6</sup> reactiva un “saber” sobre el colonialismo, sobre una geografía administrable, sobre un territorio disponible para fundar colonias. La política de la ciencia ficción comienza cuando lo imaginado, o las ideas que sirven de base a la imaginación, coinciden con la invención de un lugar real.

Esta novela, escrita precisamente en el período más intensamente creacionista de Huidobro, también coincide con la presencia en el panorama europeo de varios eventos que son necesarios apuntar, como por ejemplo la Exposición Colonial Internacional de Vincennes, 1931, la Misión Dakar-Djibouti, organizada por el Instituto de Etnología, de la Universidad de París y el Museo Nacional de Historia Natural, y el manifiesto de Filippo Marinetti sobre la colonización de Etiopía, tres eventos que tienen como coordenada común la representación

etnográfica y política del territorio africano. Las exposiciones coloniales, organizadas en Europa desde finales del siglo XIX, constituían el espacio ideal de exhibición de las diferencias culturales, medidas con el cartabón civilizatorio de las ciencias humanas. En estas exposiciones las potencias coloniales exhibían las singularidades naturales (animales y humanas) de sus posesiones, delimitando un orden de la humanidad basado en criterios evolutivos.<sup>7</sup> Por su parte, la Misión Dakar-Djibouti, dirigida por Marcel Griaule, e integrada entre otros por Michel Leiris, subraya las alianzas entre etnología y proceso civilizatorio, así como la concepción precisa de la ciencia etnológica como disciplina colonial. A través de la compilación de objetos etnográficos, la Misión se plantea como objetivo llenar los vacíos en la historia de los países colonizados, y así reconstruir ese relato perdido de la humanidad. Y a propósito del manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Italia contra Etiopía, ya Walter Benjamin apuntaba cómo la consideración de la batalla como un hecho estético suponía para el artista italiano el sueño futurista de un cuerpo intervenido por la tecnología, del campo de guerra considerado como un hecho musical, una renovación sensorial acorde a las exigencias de esta nueva estética de la guerra. “He ahí –concluye Benjamin– lo que resulta de la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias” (2008 353).

La novela de Huidobro comienza con un “Exordio”, en donde una voz narrativa, a manera de coro trágico, anuncia el comienzo de una “catástrofe total” (1996 21). Frente a la certeza de que “vienen sobre el mundo días de Apocalipsis” (*Id.* 60), el protagonista, Alfredo Roc, propone salvar “por lo menos lo más esencial” de la civilización:

Vámonos a buscar una tierra en donde podamos trabajar, en donde podamos hacer algo grande, sentir el placer de crear un mundo con nuestras manos, con nuestra cabeza, con nuestro esfuerzo. Lejos de estos países en donde todo está hecho, en donde se ha llegado a esta lamentable situación actual, a esta crisis humana representada por el odio de unos hombres a otros, por la intranquilidad general casi histérica y por poner impuestos hasta a la respiración y a las miradas (*Id.* 22).

Con la anuencia del gobierno portugués, unos “expedicionarios”, encabezados por Alfredo Roc, fundan una colonia en Angola: “colonos blancos que sólo querían trabajar y vivir en paz” (*Id.* 24). Para comprender las razones de esta elección es importante construir su régimen de verdad, la forma como este régimen indica las representaciones de la otredad, sólo entonces es posible entender el valor asignado al objeto de aquella elección. Se elige Angola por su “clima excelente”, sus “riquezas mineras”, la “fertilidad de sus tierras” (*Id.* 22); allí no hay tigres, moscas,

no hay impuestos.<sup>8</sup> Qué hay entonces en ese vacío, en ese territorio sin identidad. Digamos que hay una poderosa razón geopolítica. Se descartan otras zonas de África para el proyecto colonizador: el Congo francés, el Congo belga, los dominios ingleses en el sur, por razones climáticas y económicas. El narrador afirma su simpatía por el “imperio colonial” portugués, las facilidades que ofrece a los “colonos blancos”. Dice Roc: “La emigración de buena gente a sus tierras no puede sino valorizarlas y aumentar su importancia en todo sentido” (*Id.* 25). Pero también se hacen presentes unos objetivos raciales. Allí en Angola, las familias colonizadoras “tenían la ayuda de los negros. Los negros de aquellas regiones son dulces, alegres y pacíficos” (*Id.* 34); “son alegres, buenos, serviciales”, “francos y alegres como niños, se ríen como un piano” (*Id.* 46); “Nosotros estudiamos a nuestros negros y te aseguro que son más interesantes de lo que pueda pensarse” (*Ibid*); los Luanas son “perezosos” y “sólo saben bailar”; “los negros de las otras tribus, los quiocos, los lundas son grandes, fuertes y muy trabajadores” (*Id.* 54). Respecto a sus prácticas estéticas, comenta: “Son seguramente los restos de una gran raza que debe haber tenido un gran apogeo en siglos remotos. Tienen una concepción del mundo, una cosmogonía que es algo maravilloso. Solamente que está todo perdido, disperso, hay que ir a buscarlo por aquí y por allá...” (*Id.* 47).

Huidobro apela a un mecanismo de codificación vinculado con las pautas de representación del otro de la etnografía. Una de las funciones de este mecanismo es la creación de un cuadro de relaciones entre lo geográfico y lo racial, a través de una articulación de ideas como “razón”, “necesidad histórica”, “fuerzas históricas” que viajan al corazón de África. El objetivo de estas estrategias es poner frente a frente las ideas de mejoramiento (selección del terreno, de las semillas, de las máquinas) con las de vacío histórico que avalarían la empresa colonial. Es en este sentido que la novela de Huidobro se parece a una narración colonial en la cual la productividad, sostenida por una migración de sujetos, disciplinas y saberes, y la circulación de capitales, están enmarcadas en una concepción evolutiva, darwinista, del hombre; en la idea de que la población angoleña forma parte de los recursos naturales y de la riqueza física del país, junto con el clima y los ríos. Esta forma de narración maneja un sistema de representación donde los sueños de fundar una sociedad sin “odios”, sin explotaciones injustas y donde no tenga cabida “esta asquerosa lucha por la vida” (Huidobro 1996 24), coincide con la base humanista de una ideología de izquierda que condena la explotación capitalista pero es solidaria con gobiernos coloniales.<sup>9</sup> ¿Se trata simplemente de una escisión en la voz y en los intereses del escritor, equiparable a aquella otra que atribuye contenidos diferentes al artista y al intelectual? Cuándo en la novela se afirma: “La colonia crecía como

por encanto" (*Id.* 31), o: "Todo se hacía como por encanto" (*Id.* 35), ¿estamos seguros de ver no sólo inversión de capital, sino además la configuración de un saber y un sentimiento sobre el otro donde se cruza elevación estética e invisibilidad social? El encanto, en términos de la poética creacionista o como experiencia política, parece así asociado a un trozo de tierra baldía cultivado por colonos, a un sistema económico sin explotación porque el otro sólo cuenta como primitivo. Se podría argumentar que las ideas de Huidobro sobre África, sobre el negro dulce y servicial, pacificado y domesticado, no son nada originales y, por lo tanto, fáciles de rastrear. Las descripciones geográficas de Angola serían, en este sentido, parte del conocimiento colonial, funcionan como tropo para nombrar los recursos naturales disponibles, una riqueza natural transformada en oportunidad comercial. De allí ese cruce complejo de doctrinas humanitarias y colonialismo, centrado el relato utópico en una concepción de humanidad que parece reducirse al tipo de hombre civilizado, a un ideal antropológico, e incluir, junto con los conceptos de libertad, familia y propiedad, unos criterios etnográficos jerarquizados.<sup>10</sup>

Las cuestiones hasta aquí referidas parecen aludir a un significado expresamente político de la novela. En efecto, se expone una teoría política de la sociedad y de la economía, el colapso del modelo de desarrollo capitalista, el sueño futurista de una hecatombe mundial. A todo esto se opone, como salvación, otro pacto con el modelo tecnológico, de progreso sin explotación, un aprovechamiento más humano de la tecnología y del capital, sólo que ese modelo de salvación es posible en condiciones coloniales. Si no hay conflicto de clase, no es porque no haya clases sociales, sino porque se carece de la noción de conflicto. Pero, cuando en otro lugar, Huidobro asevera: "Amo el Arte Negro porque no es un arte de esclavos" (Huidobro 2011 283), qué dice exactamente. ¿Debe remitirse esta frase a la posición artística común de la vanguardia en su descubrimiento del arte negro? ¿Acaso hay que localizar en ese descubrimiento, sólo la tierra firme de lo primitivo, lo puro, lo ingenuo, lo salvaje, aquello no "contaminado" por la civilización? Según Huidobro, esta frase sintetiza "la esencia de la estética negra" (*Ibid*). Los negros "no imitan directamente la naturaleza" y, según ese sentido artístico, "son muchos menos esclavos que los blancos" (*Ibid*). A esta conclusión se llega luego de reconocer "la larga historia de su esclavitud", y advertir el margen de libertad que les otorga sólo el ejercicio artístico.<sup>11</sup> Como parte de esta tradición, la frase de Huidobro ha sido así comentada por Gloria Videla: "Arte negro y arte de vanguardia tienen en común, según Huidobro, el postergar la función referencial, la *mímesis*, para obedecer solo a las leyes internas del objeto artístico o a las del espíritu del artista" (Videla 132).<sup>12</sup> Si la ideología colonial convierte al negro en bueno y feliz, si el arte negro implica la presencia artística del negro (lo



cual no es una tautología), la postergación de lo referencial le otorga más libertad a la imaginación. ¿Cómo debemos leer este diferimiento de lo referencial? ¿Es la suspensión del referente un requisito para una lectura no artística del texto? En otras palabras, ¿qué queda en ese vacío dejado por la postergación? Las operaciones literarias de la mimesis cerrarían la puerta a lo político, al espesor histórico y antropológico de determinadas palabras, como si la palabra negro convocara un cuerpo y una forma de trabajo que fuera preciso remitir a una economía de lo artístico. Arte sería igual a libertad, entrañaría una manera subliminal de liberación. Pero no nos dejemos atrapar por el juego de palabras. Cuando Huidobro habla del arte negro vuelve sobre el deslinde político – artístico, fija su concepción del campo estético en relación con la esfera política.<sup>13</sup> Se parte de una relación histórica: el negro es igual a esclavitud, salvo en la esfera artística. El principio político que rige esta división es el mismo que remite el arte negro a autorreferencialidad estética, y el que hace posible construir la frase sobre un estereotipo del otro.

Las intervenciones críticas de algunos escritores vanguardistas tendrían entonces como punto central interrogar aquella fantasía de que se puede ser artista al margen de las ideas políticas, evitando tanto los extremos de la estetización política como de la politización artística. Hoy día podemos nosotros preguntarnos, ¿qué contiene ese margen que pueda separar lo uno de lo otro. De qué está hecho. A parte de ingenuidad, ¿qué más contiene ese margen? ¿Y si en ese margen estuvieran presentes ideas acerca del trabajo? Si bien las doctrinas sobre la autonomía de la representación literaria han sido suficientemente comentadas en los trabajos sobre la vanguardia latinoamericana, quizás no se ha prestado suficiente atención a las consecuencias derivadas de tales estudios, al proponer implícitamente la literatura como el espacio de lo no biográfico, o de lo no político. Estos estudios diseñaron, a partir del acento en la estructura verbal e icónica de la representación, las condiciones de una separación genérica y una diferenciación política. ¿Acaso no es esta percepción del trabajo literario la que autoriza a Jorge Edwards a hablar de las contradicciones de la novela de Huidobro? Aquello que Edwards llama contradicciones nacen precisamente de una mirada crítica que secciona y aísla en la novela las páginas que pertenecen al novelista ideólogo, de esas otras donde aparece un “lirismo de buena ley” (Edwards 12). Tendríamos así entonces, por un lado al escritor ideólogo y, por otro, al poeta creador. Pero, ¿qué sucede cuando las bellas imágenes chocan con las frases argumentativas? Estamos ante una necesidad de separar que obedece al deseo de salvar lo “mejor” del texto: sus momentos líricos. Sólo así es posible pensar que existe una distancia entre: los negros “se ríen como un piano” (Huidobro 1996 46), y “Una estrella que estaba parada en el firmamento frente a nosotros dio un salto hacia atrás” (*Id.*



117). ¿Ocurre acaso lo mismo con la frase: el arte negro no es un arte de esclavos, donde se entrelaza lo discursivo y lo lírico? “Todo el sentido del texto”, afirma Edwards, “a mi juicio, está en este abandono del sentido que se produce en las páginas finales, en el ritmo aéreo que adopta la prosa, en la libertad de la fantasía” (Edwards 15). Es precisamente en los intersticios de esta libertad poética donde viene a alojarse la teoría del privilegio lírico, y donde tiene cabida además la palabra creador como refugio contra las representaciones políticas. La cuestión pareciera plantearse así: donde hay *abandono del sentido* (en oposición a la idea de compromiso literario) hay libertad de escritura, a condición, sin embargo, de añadir inmediatamente que este principio sólo tiene validez para el poeta, quien establece y fija los marcos de su enunciación.

Ahora bien, ¿qué se debate en esta separación y ese abandono? El tema no sólo es la polaridad artista-ideólogo, presuntamente incluida ya sea en la vocación artística del escritor o en la historia de sus adhesiones políticas. Tal y como se ha fundamentado esta separación, deberíamos reflexionar sobre los mismos principios teóricos que la sustentan, y no examinarla sólo en términos de autoridad para saber si es legítima o no; preguntarnos, por ejemplo, no por lo valores que autorizan esa escisión, sino qué sucede cuando se lee desde ella, qué les sucede a las palabras mismas como artista, intelectual, poema o novela. Una lectura del creacionismo como proyecto estético permitiría, a quien conociera la concepción que del trabajo literario expuso Huidobro, en especial, la imagen del poeta creacionista como un “pequeño Dios” y de la poesía como acto mágico y universal, entrever que, no obstante el valor poético de las imágenes, el lenguaje poético también abarca una valoración de la técnica y sus usos. Creo que este sería un buen lugar desde donde volver a estudiar *La próxima*: punto donde se cruza la utopía tecnológica y lenguaje poético, dos líneas de fuerza que tensan el proyecto utópico colonial de Huidobro. Recordemos lo siguiente. Uno de los invitados de Roc a participar en ese sueño tecnológico colonial, previa negociación sobre “materia prima”, sueldos y mano de obra, es Henri Ford (Huidobro 1996, 30-40). Pero, ¿cómo opera este sueño en tierras angoleñas? “Los mejores técnicos de Alemania, Francia e Inglaterra instalaban inmensos talleres y centrales eléctricas. Todo lo más moderno y los más perfecto en la materia se encontraría allí” (*Id.* 41). Alrededor de la ciudad, se extendían los sembradíos de trigo, cebada, avena y maíz. “La poesía nace a cada paso que damos. Nos hace señas desde cada uno de los cuatro pétalos de la rosa de los vientos...” (*Id.* 126). Este panorama de la vida colonial, de donde se ha borrado aquel contraste entre tecnología y naturaleza que constituyó el fundamento del capitalismo, hace que la idea de una humanidad en armonía se conciba como parte de un rito misterioso, mientras que la herencia de un lenguaje poético cubre con

sus imágenes todo lo nombrado por dicho panorama. Aquí la industria y el trabajo, que en otras partes envilecen la humanidad, confirman la posible felicidad de la raza humana. ¿Hay que concluir de esto, según el principio del “perfecto equilibrio” de Roc (*Id.* 128), que un conflicto entre grupos o individuos es considerado como imposible? ¿Acaso un conflicto es una excepción prevista en la convivencia humana? Es significativo que el conflicto aparezca en la novela como parte de un sueño profético: el momento en que la voz narrativa contempla cómo una procesión de máquinas penetran al interior de la montaña, seguido de la discusión entre dos estatuas sobre el futuro de la civilización, una de ellas abogando por el “reino de las máquinas” y la otra por el triunfo de lo espiritual. Este sueño profético termina cuando “una espesa humareda” cubre la montaña consumiendo al instante todos los inventos técnicos: “El esfuerzo de miles de generaciones reducido a cenizas” (*Id.* 125). En la realidad, lo que había ocurrido era algo parecido: para poner fin a un desacuerdo sobre el carácter ético del desarrollo, la comunidad de colonos decidió encerrar por cien años todos los instrumentos tecnológicos en el interior de una montaña. La novela termina cuando la profecía se vuelve realidad: un grupo de fanáticos prende fuego al “museo de las máquinas” (*Id.* 142). Esta utopía fracasa para renacer en otro lugar: “Rusia, la única esperanza” (*Id.* 143).

Es una escena que evoca la historia de Moisés y el becerro de oro: el tema de la idolatría (por la técnica) que convierte a unos en paganos y a otros en fieles. Este episodio sobre el destino de las máquinas sirve como pretexto para separar a los colonos en dos grupos, cada uno proyectando una manera diferente de pensar el futuro de la sociedad. La idea de construir un museo de la tecnología adonde irían a parar todos los instrumentos inventados por el hombre, se transforma en una prueba, no sólo para medir la cordura de los colonos, su fanatismo tecnológico, sino además para exponer la imposibilidad de un desarrollo sin tecnología, presentando la idea de museo como espacio de sacrificio de las pasiones y del saber colonial. Pero si las relaciones entre tecnología y sociedad se plantean como discrepancia o desacuerdo, ¿en qué términos podemos imaginar los vínculos entre ciencia ficción y esa historia sobre proyectos económicos, salvación humanitaria y utopía colonial que es *La próxima*? Esta pregunta, planteada sobre la elección del género para contar una historia, sobre cómo la escritura incluye la traducción de una experiencia política, coloca en un mismo espacio teórico el valor poético de la técnica narrativa y una valoración de la técnica como modelo de desarrollo, valoraciones que no pueden a su vez entenderse prescindiendo de las representaciones del contexto colonial: allí nada es amenazante, ni la política, ni la geografía. Lo interrogado no es solamente la ciencia ficción y sus interpretaciones utópicas o distópicas (Williams 1994) a partir de

concepciones sobre el final de la historia narrada, sino además el sueño de control de capital privado, el desplazamiento de ese capital como consecuencia del “cataclismo” europeo, los postulados huidobrianos de un “hombre total”,<sup>14</sup> el cuerpo invisibilizado del trabajador, la concepción evolucionista de la historia que supone el retraso histórico de otras razas. Estas derivaciones son significativas por la luz que proyectan sobre la imagen del intelectual de izquierda en los años treinta, y sus versiones, en clave de ciencia ficción y discursos épicos, de un mundo feliz en tierras coloniales.

Si aquello que la utopía angoleña debe rechazar es exactamente la explotación capitalista; entonces, la visión de una sociedad más libre y justa articulada a un pensamiento de izquierda se vuelve un sueño borroso al no poder ser relacionado ni con los conflictos generados por el capitalismo ni con los desacuerdos que surgen sobre el desarrollo en un contexto colonial. Si el capitalismo ha eliminado la posibilidad de igualdad social, destruyendo el carácter humano de las relaciones sociales, la colonia angoleña se piensa dentro de un horizonte histórico que jerarquiza lo humano de acuerdo a una postura evolucionista. Es de acuerdo a estos postulados, que la novela se vuelve un monólogo del pensador revolucionario sobre la decadencia del capitalismo, ya que evalúa el presente histórico desde la perspectiva de una catástrofe cuya única salida sería la utopía colonial.

### NOTAS

1 Véase Mario Garfias 1965; María Pérez López 1997; Yolanda Molina-Gavilán, y otros 2005. Ismael Espinosa la califica de “novela futuróloga” (Espinosa 114); Mariano Aguirre afirma: “Una mirada apocalíptica es la que instala Huidobro en *La próxima*. Terminado en 1930, el texto se transforma en una advertencia de lo que Europa vivirá a fines de esa década: la guerra” (Aguirre 102).

2 Frases como “la poesía que más me interesa comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que empieza en mí”, en: José de la Fuente 2004 68; “Huidobro es el primer poeta” (Huidobro 1996 76), reflejan la dinámicas que conforman la vida intelectual del artista vanguardista, construida no solamente de elogios mutuos, sino, además, como en el caso de Huidobro, el autoelogio como forma de consagración.

3 Véase la relevante compilación de trabajos realizada por José de la Fuente 2004.

4 “El comunismo de Huidobro”, considera Enrique Lihn, “es una última esperanza antiburguesa de un burgués rebelde que prefiere asociarla al ‘verdadero cristianismo que era en esencia comunista’ a cifrarla en la historia” (Lihn 99). Esta misma suspicacia respecto a las credenciales de su militancia

política, fue expuesta por Pablo de Rokha en su polémico artículo sobre Huidobro publicado en *La Opinión*, 23 de junio de 1935. Véase el trabajo de Faride Zerán 2005.

5 Una aproximación a eso que aún podemos llamar la vida literaria, debería incluir la valoración de la ideas de ocio, linaje y capital, en otras palabras, la presencia de una *filología* que restablezca la proximidad entre capital y trabajo literario, proximidad que puede rastrearse en el entorno privado del escritor, su lugar de trabajo y su posición pública, en sus reflexiones sobre la actividad artística, el interés con que el escritor mira el mundo y evalúa sus relaciones con el mercado.

6 Las novelas góticas que se escriben durante la época de la Revolución “son, a la vez, novelas de terror, espanto y misterio, pero igualmente novelas políticas”, pues “se trata de relatos de abusos de poder, de exacciones” (Foucault 196). Aclara Foucault: “La novela gótica es una novela de ciencia y de política ficción: política ficción en la medida en que se trata de novelas esencialmente centradas en el abuso de poder, y de ciencia ficción en la medida en que, en el plano de lo imaginario, hay una reactivación de todo un saber sobre el feudalismo, de todo un saber sobre el gótico que tiene, en el fondo, un siglo de antigüedad” (*Ibid*).

7 Véase Bancel 2002. No deja de plantear un sólida ironía que mientras Huidobro imagina desde una “villa” italiana un plan de colonización africano, Carpentier, en una crónica publicada el 27 de septiembre de 1931 sobre la Exposición Colonial Internacional de Vincennes, emplee un tono burlesco para referirse a las *posesiones* coloniales de Italia, juntando en un solo trazo lo clásico (las estatuas) y lo presente (los Camiseta Negra) de la cultura italiana: “En el extremo del lago Daumesnil, no lejos del parque de atracciones, se alza el pabellón de Italia, la piedra auténtica, sin más atractivo que unas pocas estatuas clásicas. (¿Habrán querido los fascistas simbolizar con esta desnudez, unida a la fuerza de los materiales de construcción, la pureza de intenciones del Cincinato-Camiseta-Negra, que se hace fotografiar arando sus campos como los patricios primitivos?...)” (Carpentier 284).

8 “Alfredo Roc ha fundado una colonia en Angola, refugio de espíritus selectos contra ‘la catástrofe total que amenaza a la civilización por obra del capitalismo que había perdido el control de la conciencia humana y de la economía social’, pero esa catástrofe sorprende a la colonia desde adentro, pues se ha infiltrado en ella la mediocridad y el fanatismo que Huidobro – aristócrata, espiritual y... material– asocia, ‘por instinto’, a la masa” (Lihn 99). Vale la pena acotar que muchas de las lecturas en torno a esta obra de Huidobro siguen privilegiando el carácter experimental, poético de la novela, sin arriesgarse a problematizar la “aventura” angoleña de Huidobro. Véase, por ejemplo, Kason 1986; Tovar 2001.

9 La aparición del tema colonial como una respuesta a la certeza de un tiempo apocalíptico, está presente en la correspondencia de Huidobro a su madre. El 27 de noviembre de 1930, el poeta escribe desde París a su “Mamacita mía adorada”: “Tanto viven para mí, tanto existen, que sólo pienso

en el modo de salvarlos y porque sé las cosas que ustedes no saben es que trato de esconderlos en un rincón del Mundo en donde puedan esperar que pase el Diluvio (...) Mamá, váyanse todos a Angola o a una isla perdida en el Pacífico. Pronto, pronto, mañana será tarde" (Huidobro 1997 18). Poco tiempo después (10 de junio de 1932), vuelve a escribirle sobre el mismo tema: "Ahora mismo recibo carta de Angola, de los amigos que por mis consejos compraron una hacienda en Angola. Están felices, dicen que eso es el paraíso en la tierra, que sus campos de trigo son una maravilla, que el maíz es estupendo, que hay cacería para hartarse de todo lo mejor" (*Id.* 26). Un testimonio de estas mismas preocupaciones de Huidobro lo ofrece Juan Larrea: "No tardó mucho en adherirse políticamente al partido comunista, aunque al poco no pudiera soportar que le encargaran adoctrinar una célula de zapateros. Hacia entonces, sobrecogido por el terror de la guerra que presentía avecinarse, Vicente se empeñó en que un grupo de amigos nos trasladáramos a ver los toros desde la barrera africana de Angola. Recogió informaciones en el consulado portugués, leyó libros y durante no pocos semanas estuvo machacándonos con el proyecto. Nadie se dejó seducir. Hacía poco que había yo regresado del Perú y aún tenía el aliento entrecortado por mis aventuras, que distaban de haber llegado a término. Tampoco se sintieron conmovidos Tzara, Lipchitz, Arp, Vargas Rosa, Pilo Yañez, etc. Se marchitó el proyecto. Pero en cambio el poeta vertió su emoción en las páginas de *La próxima*" (Larrea 255).

10 Sobre las relaciones complejas entre antropología y colonialismo, ver Said 1996, en especial el capítulo II: "Una visión consolidada" (115-298).

11 A propósito de fetiches y máscaras negras, confiesa Huidobro: "antes que se pusiera de moda y que empezara a adornar los salones de la gente de *élite* y hasta los *boudoirs* de las grandes *cocottes*, yo empezaba mi colección y adornaba con ellos mi escritorio". (Huidobro 2011 283).

12 Esta "moda europea del negrismo artístico", en el marco de la vanguardia, con su "exaltación de lo vital e instintivo" ha sido señalada por Videla 130-131. En sus comentarios sobre esta recuperación de lo primitivo a través del arte negro, Mario de Micheli presenta dos argumentos clave: por un lado, reconoce la importancia de los "mercaderes coloniales franceses" en el traslado de objetos de "arte negro" a París (Micheli 66), la "fascinación" que estos objetos de arte despertaban en los medios intelectuales al ser considerados "espejo de un alma colectiva libre de todo vínculo de esclavitud civil" (*Id.* 67) y, por otro, cómo el artista de vanguardia (Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Modigliani, Kirchner, etc.) funda su "rebelión" en ese encuentro con el arte negro, sinónimo entonces de inocencia y pureza: "rebelión contra la cultura, los cánones y los convencionalismos vigentes" (*Ibid.*).

13 No resulta extraño que en su artículo "Arte, revolución y decadencia" [1926], José Carlos Mariátegui, al comentar "el espíritu del arte burgués" y el "sentido revolucionario de las escuelas literarias" (Mariátegui 310), dedique unas breves líneas al escritor chileno: "Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política (...) Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon*, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos

elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia" (*Id.* 310-311).

14 Ver el manifiesto "Total" [1933] de Huidobro, donde, a una visión fragmentaria (del hombre) y antagónica (del mundo), se propone el momento actual de unidad del espíritu: "Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo" (Fuente 25).

### OBRAS CITADAS

Aguirre, Mariano. "Huidobro Narrador". *Atenea* 467 (1993): 101-102.

Bancel, Nicolas, y otros. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002.

Benjamin, Walter. *Obras*, Libro II / Vol. 1, Madrid: Abada editores, 2007.

\_\_\_\_\_. *Obras*, Libro I / Vol. 2, Madrid: Abada editores, 2008.

Carpentier, Alejo. "Primer viaje a la Exposición Colonial". *Obras Completas*. Vol. 8, Crónicas 1: arte, literatura, política, México: Siglo XXI, 1985. 280-284.

Edwards, Jorge. "Prólogo: La novela de los vientos contrarios". Vicente Huidobro, *La próxima*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996. 9-16.

Espinosa, Ismael. "Las ediciones originales de Vicente Huidobro (Ensayo de una bio-bibliografía)". *Atenea* 467 (1993): 103-122.

Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Curso en el Collège de France (1975-1976), 4ta. reimpresión, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Fuente, José de la. *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004.

Garfías, Mario (1965). "Vicente Huidobro, escritor de ciencia-ficción". *La Nación*. 28 feb. 1965: 5.

Giordano, Jaime. "Finis Britannia, o el poder de abstracción de Huidobro". *Revista Iberoamericana* XLV / 106-107 (1979):199-203.

Huidobro, Vicente. *Epistolario, 1924-1945*. Selección, prólogo y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris. Santiago de Chile: LOM, 1997.

Huidobro, Vicente. "El arte negro". Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011. 283-284.

Huidobro, Vicente. *La próxima*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

Kason, Nancy M. "La próxima: Hacia una teoría de la novela creacionista". Fernando Burgos, editor. *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid: Orígenes, 1986. 105-113.



Larrea, Juan (1979). "Vicente Huidobro en vanguardia". *Revista Iberoamericana* XLV / 106-107 (1979: 213-271).

Lihn, Enrique. "El lugar de Huidobro". Oscar Collazos, editor. *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona (España): Península, 1977. 82-104.

Mariátegui, José Carlos (2011). "Arte revolución y decadencia". Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011. 309-311.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.

Molina-Gavilán, Yolanda y otros. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005". *Science Fiction Studies*, 34 / 3, (2007): 369-431.

Pérez López, María. "Bibliografía de y sobre la prosa narrativa de Vicente Huidobro". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 / 2 (1997): 111-126.

Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, Barcelona (España): Anagrama, 1996.

Tovar, Francisco. "La próxima, otra utopía narrada de Vicente Huidobro". Carmen Alemany, Remedios Mataix, José C. Rovira, editores. *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. 601-614.

Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

Williams. Raymond. "Utopías en la ciencia ficción". Daniel Link, compilador. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires: La marca editora, 1994. 110-125.

Zerán, Faride. *La guerrilla literaria: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. 3era. edición, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2005.