

ANA PIZARRO

LA PRACTICA HUIDOBRIANA, UNA PRACTICA AMBIVALENTE

LA HIPOTESIS que ha orientado nuestro acercamiento a Vicente Huidobro ha sido su ambivalencia, su situación estética y vital entre dos mundos, dos contextos geográficos, históricos, económicos, sociales y políticos en última instancia, diferentes: América y Europa. Este punto de partida da contenido al proceso metodológico comparativo de enfrentamiento del poeta chileno con lo francés, con todas aquellas corrientes estéticas que surgieron a comienzos de siglo en el París donde Huidobro vivió, y con las que tuvo un estrecho contacto. Establecer este enfrentamiento tiene el sentido de dar una medida de los términos de esta ambivalencia, de aquello que se observa como elemento —o construcción— de naturaleza extraña a lo americano, de influjo europeo, y como contrapunto cómo, qué formas toma la expresión americana en el poeta. Ahora bien, este contrapunto, lo que podríamos llamar la ambivalencia huidobriana, toma su sentido y tiene su explicación en una totalidad que supera los límites de lo individual y se inserta en la contradicción que da forma al contenido de conciencia de una clase, y, más allá de ella, que está en la base de un contenido de conciencia hispanoamericano. Es la contradicción de nuestra situación de colonizados, económica y culturalmente: la tradición europea se nos impone como el único condicionamiento cultural estructurado posible para permitirnos expresar nuestros contenidos más auténticos, los propiamente americanos. Por eso el conflicto del hombre hispanoamericano reside en la dificultad de expresarse en su propia voz, en plantearse problemáticamente una herencia cultural que ha comenzado por imponerle una lengua que en gran parte no apunta a contenidos que le son propios.

Previamente a situar frente a frente dos prácticas teóricas y poéticas —la huidobriana y la francesa de comienzos de siglo tomada en sus expresiones más relevantes— con el ánimo de establecer algunas aproximaciones, es necesario hacer ciertas consideraciones que el espacio no nos permite desarrollar y que hemos tratado más detalladamente en otro estudio¹. Estas se refieren a señalar dos niveles de elaboración tanto en la práctica teórica como en la práctica poética huidobriana. El límite entre ambos niveles se sitúa en el año 1916, fecha del primer viaje de Vicente Huidobro a Francia.

El primero está condicionado por el contexto chileno, y el desarrollo de la elaboración teórica no va más allá, a través de los escasos documentos que allí se encuentran, de dos enunciados de carácter general. Estos son los siguientes: 1. Hay que romper con la poesía de reproducción de la naturaleza. 2. Para crear una obra independiente que tenga una arquitectura propia.

Es necesario destacar que al lado de estos enunciados que toman distintas formas a través de los textos teóricos de este período, no hay en este primer nivel una aproximación a lo que podría constituir la estructura de esta obra independiente. Hasta este momento sus afirmaciones pueden ser aplicadas a diferentes tipos de obra literaria. La madurez que revelan los escritos teóricos posteriores a 1916, es decir, cuando la elaboración es el producto de una experiencia renovadora común a todo un grupo que participa de los mismos intereses en lo que se refiere a la ruptura con la visión estética tradicional, determina un segundo nivel de la elaboración teórica. La preocupación por echar las bases del arte nuevo es común a todo el grupo que trabaja en París —donde llegara Huidobro— y ella se objetiva en los manifiestos lanzados por los diferentes movimientos en gestación y en desarrollo: futurismo, cubismo, dadaísmo, siendo el elemento común a todos ellos la voluntad de ruptura con los cánones consagrados. De este modo, mientras unos proclaman la muerte del simbolismo, otros señalan que a cada tiempo corresponde un arte que, para Apollinaire, el gran patrocinador del impulso renovador será “el espíritu nuevo”. En medio de esta búsqueda y esta elaboración la posición huidobriana evoluciona, y las afirmaciones anteriores, de carácter general, comienzan a encontrar su fundamento en el análisis de sus elementos estructurales.

¹Tesis doctoral presentada a la Facultad de Letras de la Universidad de París el 19 de junio de 1968.

Las consideraciones que aparecen en este segundo nivel constituyen, pues, una superestructura que se elabora a partir de una práctica poética. En efecto, en 1917 el poeta chileno publica en francés, en la revista *Nord-Sud*, la mayoría de los poemas que formaran parte de *Horizon carré*, que aparece ese mismo año, y de la "plaquette" *El Espejo de Agua*, de 1918. Estas dos publicaciones marcan un cambio radical en el curso de la producción huidobriana.

Es en este período y a través de los textos que dan forma a su discurso teórico —las frases introductorias a *Horizon carré*, el poema "Arte Poética", la Conferencia de 1921, en Madrid, sus *Manifestes* de 1925— que la idea de "creacionismo" se concretiza y al mismo tiempo comienza a individualizarse con respecto a los "ismos" que se gestan paralelamente en el medio parisino. Allí establece Huidobro la dicotomía fundamental de "verdad del arte" - "verdad de la vida", en cuya relación no siempre aplicará un mismo criterio. En efecto, mientras en el manifiesto "La Creación Pura" habla de "equivalencia" —la obra creada sería un equivalente de la verdad de la vida— en la carta a su amigo Tomás Chazall, de 1918, planteaba una ruptura total hablando de una modificación esencial de la realidad: "un hecho nuevo creado por mí, inventado por mí, que no podría existir sin mí". En manifiestos posteriores afirmará: "la verdad del arte comienza allí donde termina la verdad de la vida", y luego, hablando de la obra creada: "cada parte constitutiva y el todo presentan un hecho nuevo, independiente del mundo exterior, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia". Es ésta la idea que prima en su estética, la idea de "creación pura" que ha dado margen a establecer una analogía de su "creación" con el concepto teológico de creación². Aceptar esta analogía conduce a aceptar la posición huidobriana tal como el poeta la ha establecido, sin indicar sus limitaciones y su verdadera significación. Es decir, significa aceptar las afirmaciones siguientes: a) Que la obra literaria es un todo encerrado en sí mismo y, como tal, independiente de cualquier contexto. Esta afirmación tiene su origen en la confusión de dos conceptos relativos al fenómeno literario: independencia y autonomía. Ya que aunque la obra de arte constituye una estructura que tiene una unidad, esta unidad es incompleta, y justamente aquello que determina su "incomplitud" explica su génesis. La producción no es, pues, el resultado de una epifanía, sino el producto

²Ver: Cedomil Goié, "Vicente Huidobro" in: AUCH, Nº 100-101

de una relación dialéctica del escritor con su contexto vital: social, económico, político, cultural, etc. De este modo, el carácter independiente de la obra literaria no es ni puede ser tal, dado que su existencia es el producto de una multitud de situaciones que están condicionándola. Sin embargo, su constitución como obra literaria tiene sus límites y sus leyes internas; es, pues, en este sentido que puede hablarse de su autonomía. Respecto de este problema Pierre Macherey ha anotado:

“les hypothèses de l'unité et de l'indépendance de l'oeuvre littéraire sont arbitraires; elles supposent une profonde méconnaissance de la nature du travail de l'écrivain. En particulier, l'oeuvre littéraire est en rapport avec le langage en tant que tel; par lui elle est en rapport avec le langage en tant que tel; par lui elle est en rapport avec les autres usages du langage: usage théorique et usage idéologique, dont elle dépend très directement, par l'intermédiaire des idéologies, elle est en rapport avec l'histoire des formations sociales; elle l'est aussi par le statut propre de l'écrivain ainsi que par les problèmes que lui pose son existence personnelle; enfin, l'oeuvre littéraire particulière n'existe que par sa relation avec une partie au moins de l'histoire de la production littéraire qui lui transmet les instruments essentiels de son travail”³.

b) Que el autor está desligado de toda realidad inmediata y se yergue, omnisciente, sobre su producción.

Esta concepción antropocéntrica de la creación literaria es inadmisibles tanto en relación a su desproporción como en relación al principio sobre el que se basa. En efecto, siendo el fenómeno literario un producto esencialmente social, el papel del escritor es el de mediador, que está “en situación” —a la manera sartreana—, determinado y determinando con su acción, y cuya grandeza se encuentra en el proceso de subjetivación de su circunstancia. La concepción antro-po-teológica, donde el Hombre-Dios crea a partir de la nada, queda, pues, reducida a una concepción antropológica donde los diversos poderes del hombre se ven restringidos a la elaboración a partir de ciertas determinaciones, es decir a la producción, a un trabajo elaborador, que es propiamente el trabajo literario. En relación a este mismo tipo de consideraciones Lukacs señala:

³*Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, París, 1966. Macherey ha hablado de “producción literaria” como un medio de

llevar a una realidad del mito de la “creación” en literatura, considerada como un fenómeno esencialmente subjetivo.

"en estas teorías la subjetividad aparece como algo tan abstractamente inmediato que en ella desaparecen o tienen que anquilosarse todas las auténticas determinaciones y diferenciaciones; que la subjetividad cobra, abstracta y enfáticamente, un peso monstruoso que no le corresponde ni puede soportar; que se pone declarativamente, en su singularidad particular, a la altura de demiurgo único de todo proceso creador"⁴.

Esta consideración del fenómeno de la "producción literaria" no hace sino afirmar el carácter total de la actividad humana y la relación indisoluble entre la historia de los hechos económicos y sociales y la historia de las ideas, donde una visión "teológica", donde la ideología tiene una vida propia e independiente porque nace de un "fiat lux", y porque constituye una entidad encerrada en sí misma, no tiene lugar.

¿Qué significa, entonces, la práctica creacionista?

La voluntad creadora llevada hasta su última instancia en Huidobro —cuyo propósito de "crear, crear y crear" dio nacimiento en la conferencia de 1916 en Buenos Aires al apelativo de "creacionista"— no significa sino una penetración cada vez más llevada al extremo de un proceso de abstracción. Este proceso no significa en él un despojo de los elementos formales, accidentales o aparentes para la búsqueda de un contenido esencial más puro, o la búsqueda de la abstracción a partir de un número infinito de concretizaciones. Huidobro va más allá y su práctica significa la ruptura del contenido (e incluso del nivel lingüístico formal, en casos como *Altazor*) de los elementos que toma, por medio de una relación insólita con un elemento que habitualmente no tiene relación con aquél. Una relación hermosa, en las palabras de Lautréamont, como "el encuentro de un paraguas con una máquina de escribir sobre una mesa de disección".

De este modo la obra, por muy deformada que dé la realidad —concebida como apariencia inmediata— o por muy alejada que esté de ella, aguarda siempre una relación mimética en la medida en que el origen de lo estético es un principio antropomorfizante donde la construcción de un mundo de objetos aparece como mundo del hombre en el sentido de que no le es extraño, que está elaborado por él y adecuado a su esencia.

Ahora bien, este tipo de relaciones, acercamientos inesperados son

⁴*Estética*, 2; México, 1966, p. 474.

lo que él llamara la "imagen creada", cuya estructuración dará origen al poema.

Dadas estas consideraciones sobre la teoría creacionista, procedamos a observar algunas aproximaciones entre sus posiciones y aquellas con las cuales el poeta chileno tuvo, históricamente, contactos y que constituyeron para él, en distintos niveles, los movimientos más representativos del panorama artístico de la Francia del primer cuarto de siglo.

Es importante considerar los pasos teóricos a través de los cuales el creacionismo toma forma como doctrina en la medida en que ellos permiten establecer más claramente los contactos que se dan entre la obra huidobriana en sus orígenes y su desarrollo con los movimientos de vanguardia franceses. De este modo, si el acercamiento que puede observarse en el primer nivel de elaboración teórica es claro por cuanto constituye el enfrentamiento de dos personalidades estéticas —la de Huidobro y la de Apollinaire como veremos— que corresponde a dos situaciones vivenciales diferentes, en el segundo momento el acercamiento se da a través de una relación de concomitancia en un mismo contexto de vivencias dado por el fenómeno histórico y estético europeo de un momento determinado. En este segundo caso, pues, la elaboración se constituye como el producto de una efervescencia masiva donde no es pertinente plantear un problema de precedencias, ya que la relación vital se da dialécticamente y los encuentros son el producto de una experiencia estética común. En este sentido David Bary ha señalado muy acertadamente la comunidad en la elaboración teórica como un fenómeno que se da en Europa y que toma sus raíces en obras de poetas muy anteriores al comienzo de siglo⁵.

Dentro de este panorama la figura de Apollinaire se yergue como la del patrocinador incontestable del movimiento de vanguardia. Y en particular, no en su situación con respecto del movimiento cubista, al que dio el impulso decisivo con la publicación de *Les Peintres Cubistes*, o al movimiento surrealista al que en última instancia está ligado, sino en relación a Huidobro y en los medios artísticos que el poeta chileno frecuenta, la figura y el pensamiento del francés son determinantes. Representa la imagen del individuo combativo y renovador por excelencia que está apoyando, con una experiencia y un pensamiento lúcidos las perspectivas de los grupos

⁵Huidobro o la vocación poética, Granada, 1963.

de vanguardia. Es en esta perspectiva que se sitúa la visión que tiene Huidobro del gran poeta francés. Hay que señalar, sin embargo, que el contacto que establece el poeta chileno con la obra de Apollinaire es anterior al encuentro de ambos. La voz del teórico de las *Méditations Esthétiques* es recibida por Huidobro mientras estaba en Chile y tiene la significación de un instante definitivo en su formación estética.

Habíamos señalado un primer nivel en la elaboración huidobriana, donde las afirmaciones —decíamos— no van más allá de enunciados de tipo general y no corresponden a una práctica poética consecuente. La crítica ha visto, en este primer período, y en particular en el manifiesto *Non Serviam* la influencia de Emerson, que el mismo Huidobro señala en el Prefacio a su poema *Adán*, de 1916. Nuestra hipótesis se orienta más bien hacia la búsqueda de las fuentes teóricas francesas de la doctrina creacionista en este primer período. En efecto, aunque la posible influencia de Apollinaire haya sido negada, nos parece que una confrontación de los textos debe permitir ponerla en evidencia. A. de Undurraga argumenta, a propósito de esto, la erudición francesa que Huidobro no callaba, pero señala al mismo tiempo un elemento más en apoyo a nuestra hipótesis: Huidobro conoce la pintura cubista en 1913.

Con respecto a esto es necesario recordar que, aunque el famoso cuadro de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* —que marca el nacimiento del movimiento cubista— es de 1907, la difusión de este movimiento no se realiza sino con el impulso decisivo de la publicación de Apollinaire *Les Peintres Cubistes*, al comienzo de 1913. Antes de aparecer la obra apollinairiana, no hay sino un reducido grupo que conoce este arte naciente: el que frecuenta el Bateau-Lavoir. En el estudio preliminar al texto, L. C. Breunig y J. Cl. Chevalier anotan:

“A vrai dire, le mouvement cubiste eut rarement le côté tapageur des autres écoles de cette époque: futurisme, dadaïsme, surréalisme. Aucun manifeste n'avait annoncé sa naissance en 1907; *Les Demoiselles d'Avignon* n'étant connues que de quelques amis que Picasso avait bien voulu recevoir dans son atelier. Et Braque, après le silence presque total qui avait accueilli son exposition chez Kahnweiler en 1908, préférait, lui aussi, rester invisible.

L'oeuvre cubiste des deux fondateurs du mouvement était donc presque entièrement inconnue au moment où Apollinaire se mit à rédiger son livre”⁶.

⁶in: Guillaume Apollinaire, *Les peintres Cubistes*, París 1965, p. 12.

Lo más probable es que, si el poeta chileno habla de "cubismo" en 1913 o 1914, este conocimiento haya sido recibido a través del poeta francés.

En *Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques* Apollinaire indica no sólo los nuevos principios que presidían al cubismo, sino los principios que orientaban en general, la concepción de un arte nuevo. Aunque la crítica posterior no considere válidos los postulados apollinairianos referentes al cubismo, éstos lo son en los términos generales de la consideración de este arte nuevo, que el mismo poeta llamará más tarde "l'esprit nouveau".

Ahora bien, la idea central de esta concepción es la elaboración de un arte alejado del realismo. En este sentido las *Meditaciones* apollinairianas se acercan mucho a los planteamientos de Huidobro en el manifiesto *Non Serviam* en 1914, en la conferencia de Buenos Aires en 1916 y en los escasos textos teóricos anteriores al viaje.

La inmensa fe en la misión del poeta, que señalaba A. de Undurraga por ejemplo, y que procedería del manantial de Emerson, está presente en Apollinaire, e incluso con el matiz que Huidobro da a su visión del creador, es decir, con el carácter divino. Dice Apollinaire:

"Mais le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité"⁷.

Ahora bien, en el aspecto que se refiere a la relación artista-naturaleza, en el texto apollinairiano encontramos:

"trop d'artistes-peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes"⁸.

Esta constatación de hecho de la subordinación del artista a su modelo natural es también señalada por Huidobro:

"no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?"

⁷Op. cit. p. 47.

⁸Op. cit. p. 45.

En el texto de Apollinaire la constatación prosigue:

"On s'accoutume vite à l'esclavage du mystère. Et la servitude finit par créer de doux loisirs".

El poeta francés insiste aquí en la relación de subordinación con dos términos: "servitude" y "esclavage". Huidobro, que presenta al artista en rebelión contra la naturaleza dice también que:

"Ya no quiere *servirla** en calidad de *esclavo**".

La concomitancia alcanza en este caso al léxico. Apollinaire concluye:

"On laisse les ouvriers maîtriser l'univers et les jardiniers ont moins de respect pour la nature que n'en ont les artistes. Il est temps d'être les maîtres"⁹.

Esta transposición de los roles de servidor a amo se encuentra también en el texto huidobriano, llegando el poeta chileno a la conclusión:

"No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo".

Podría seguir observándose esta concomitancia teórica entre el Apollinaire de *Les Peintres Cubistes*, quien habla incluso de "creación", y el "joven Huidobro". Nos interesa en este momento sólo señalar la relación de dos elaboraciones teóricas que tienen un mismo grado de generalidad. Para Apollinaire su obra es ante todo "meditaciones estéticas", es decir, consideraciones sobre una nueva visión del fenómeno artístico, y no sobre el cubismo en particular. De hecho, el título *Los Pintores Cubistas* es destacado por conveniencias del editor. Su actitud frente a este movimiento es la de un entusiasta propulsor, pero su entusiasmo está más motivado por el espíritu de vanguardia que él implica que por una ligazón profunda al estilo cubista¹⁰.

Posteriormente, en el período parisino del poeta chileno, se establece ya una relación vital que define la posición huidobriana a través de la vivencia y el contacto permanente y elaborador con los grupos de *Sic* y *Nord-Sud*. No sólo están esos dos grupos, están tam-

⁹Id. p. 45-46.

¹⁰Este aspecto ha sido puesto en evidencia por L. C. Breunig en

"Apollinaire et le Cubisme" in: *Revue des Lettres Modernes*. París, 1962.

bién sus amigos íntimos: Juan Gris, Jacques Lipchitz y, en general, el "tout París" artístico, aquel que ya abandonaba los cafés de Montparnasse y que representaba la gran vanguardia francesa de comienzos de siglo. Esta experiencia marca el segundo nivel de elaboración teórica que, decíamos, constituye una superestructura que se elabora a partir de una práctica poética.

Una primera aproximación a esta práctica poética frente a la de Apollinaire, nos lleva a observar algunos elementos en común. El tratamiento de un mismo tema —la leyenda de la Loreley—, una misma imagen —la imagen de las "manos cortadas", que en Huidobro toma un carácter de mayor sobriedad—, un común uso de técnicas: el uso de "Il y a" reiterativamente, estableciendo una simultaneidad indefinida de objetos y acciones en el espacio. (Apollinaire escribe: "Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée / Il y a dans le ciel six saucisses", etc.; Huidobro: "Hay tres veces el fin del mundo / Hay palabras que se envían las estrellas", etc.)

Es interesante observar cómo el lirismo huidobriano, frente al de Apollinaire, toma un carácter de clasicismo casi. Esta observación encuentra su explicación en el lugar que ocupan ambos poetas, en su grado de evolución diferente dentro del desarrollo artístico de comienzos de siglo. En efecto, Apollinaire como encrucijada de dos posiciones —entre la Aventura y el Orden, decía él— es el punto de partida de la evolución vanguardista donde Huidobro representa ya una posición más avanzada. Esta situación ha permitido afirmar que Huidobro ha "superado" a Apollinaire en sus logros poéticos. No pensamos que sea justo establecer una relación de este tipo ya que ambos poetas pertenecen a dos generaciones diferentes. El lugar de Apollinaire, por lo demás, es reconocido por todos los participantes de los grupos de avanzada como el del conductor y guía, "coheteseñal" que ilumina e indica el camino. Este rol es el que desempeñará Huidobro más tarde —"profeta en su tierra" dice Henri Behar¹¹— en los grupos de vanguardia en Chile.

Mirando más de cerca estas dos construcciones poéticas, observamos un tipo de estructura que es muy similar y que confiere a ambas su especificidad. La estructura que da forma a la creación huidobriana es aquella que tiene como base la "imagen creada", acercamiento de elementos habitualmente alejados cuyo choque logra

¹¹*Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, París, 1967.

elevar al lector y llevarlo más allá de su horizonte habitual. Esto se refleja lingüísticamente en grupos de oposición semántica, grupos que apuntan a acciones o situaciones que no guardan relación entre sí, y que se van oponiendo unos a otros ya que su relación no es habitual sino sorprendente:

Cow-boy / qui pousse / au crépuscule

O bien:

*Y allá lejos, los objetos perdidos /
Se rien.*

Esta oposición se da también por medio del adjetivo, que, como dice el mismo poeta, "cuando no da vida, mata":

*Et des étoiles naufragées
Dormaient sur tes seins
Une cloche sonne
Derrière les nuages
Tournée vers l'océan filial*

El aspecto que justamente es más expresivo del vanguardismo de Guillaume Apollinaire es el elemento de contraste. El mismo dirá, por lo demás, en el manifiesto *L'Esprit Nouveau et les poètes* que la "sorpresa" es el resorte más importante del espíritu nuevo. De ahí que la estructura del poema apollinairiano busca la relación insólita que se dará sobre todo en el empleo adjetivo. Es él quien nos dirá:

*Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l'on va faire*

La poesía de Guillaume Apollinaire arraiga el lirismo romántico y simbolista, dada su situación de encrucijada entre la tradición y la vanguardia, pero como podemos observar, el tipo de estructura poética que constituye en gran parte su aspecto renovador es el mismo tipo de estructura que está presente en Huidobro, quien la

emplea más sistemáticamente, ya que ocupa un lugar mucho más avanzado en el camino de vanguardia.

El futurismo es un segundo gran momento del panorama estético de comienzos de siglo en Francia. Frente a este movimiento nos encontramos con un rechazo total del poeta chileno en *Pasando y pasando*, ya en 1914. Le reprocha Huidobro el no aportar novedad y sobre todo su desprecio a la mujer. Naturalmente esto implica un rechazo a la problemática sentimental —“tuons le clair de lune” habían dicho los futuristas— que constituye en gran parte el lirismo. Y Huidobro es un lírico por excelencia. No hay más que pensar en el canto II del poema “Altazor”, uno de los más bellos panegíricos de la mujer, vista como superación de todo conflicto. (“Te hallé como una lágrima en un libro olvidado / Con tu nombre sensible desde antes en mi pecho / Tu nombre hecho del ruido de palomas que se vuelan”, etc.).

Si el poeta chileno se aleja definitivamente de las concepciones de esta corriente es por su intención de expresar contenidos bien precisos y latentes de la realidad:

“Nous chanterons —dice Marinetti— les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et poliphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux”, etc.¹².

Sin embargo, la ruptura violenta y total que proclama este movimiento en relación a toda tradición artística es un rasgo común al poeta chileno y su actitud de rechazo. Más allá de esta ruptura, allí donde las dos tendencias toman caminos diferentes, un elemento constitutivo del espíritu futurista se observa en la construcción poética huidobriana. La apología de la velocidad, que en los futuristas se expresa en particular a través de la técnica “simultaneísta” —consistente en captar en una misma tela los diversos momentos de una situación dinámica— toma en el autor de *Altazor* un matiz muy especial y tiene un logro poético maravilloso. En efecto, ya no se tratará en él de una técnica aislada sino de la dinámica misma del poema creado. En su poesía los objetos, los elementos experimentan un proceso de metamorfosis, evolucionan de un estado a otro, marcando su verbo lírico con un dinamismo extremo:

¹²Marinetti, *Le Futurisme*, París, 1911.

*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, etc.*
(“Altazor”)

En este mismo poema, incluso la palabra en su forma lingüística comienza a dislocarse hasta llegar ser un remolino vertiginoso de sonidos.

Como podemos observar, la naturaleza misma del poema huidobriano realiza, sin quererlo, la gran aspiración futurista de captación del movimiento. Al lado de esto, motivos propios a esa corriente se dan casi sistemáticamente en la obra huidobriana.

El tercer momento que hemos considerado es el momento cubista. El cubismo ha sido, sin duda, según la expresión de Guillermo de Torre, “la gran aventura estética” de nuestro siglo. En su evolución, dos etapas han sido señaladas: análisis y síntesis.

En la concepción de Juan Gris, el “teórico” —a pesar de sus escasos escritos— del cubismo sintético, la primera es una etapa necesaria para la realización de la siguiente, ya que proporciona la actitud necesaria a la aprehensión de los elementos que van a constituir el objeto conceptualizado de la segunda etapa. En efecto, el cubismo analítico descompone la realidad en sus elementos, la abstrae, y a partir de esa abstracción produce el objeto. Así lo explica Juan Gris:

“je sais bien qu'au commencement, le cubisme était une analyse qui n'était pas plus de la peinture que la description des phénomènes physiques n'était de la physique.

Mais maintenant que tous les éléments de l'esthétique dite cubiste sont mesurés par la technique picturale, maintenant que l'analyse d'hier s'est transformé en synthèse par l'expression des rapports entre les objets mêmes, on ne peut pas lui faire ce reproche”¹³.

A través del análisis, Juan Gris descubre ciertas leyes de composición que llamara “la matemática del pintor”, a partir de las cuales va a componer los elementos de la realidad en un hecho nuevo. Este guarda sin embargo una relación innegable con la realidad, no

¹³Juan Gris, “Antwort” in: Jean Cassou, *ques contemporains*, París, 1960, p. 216.

como reflejo mecánico, por supuesto —Juan Gris dice un día a Picasso: “No puedo instalarme frente a un ramo de flores y copiarlo”— sino una relación de equivalencia:

“El cubismo —dice el crítico Waldemar Georges— está enteramente fundado en la teoría de los equivalentes: equivalente del volumen, equivalente de la perspectiva aérea, equivalente de la forma. Estos tres elementos del cuadro, elementos tomados de la Naturaleza, vienen a encontrarse así reducidos a su estado plástico, y por eso se vuelven irreconocibles”¹⁴.

De este modo la intención antianecdótica es más bien una intención antifigurativa. Tal como Breunig lo indica, las telas más herméticas de Picasso y de Braque en este período, se refieren siempre a un hecho real. De modo que el cubismo en este sentido de “creación”, está consciente de la autonomía de la construcción que propone. Pero no ignora su dependencia del campo de la realidad.

En este sentido la elaboración teórica de Huidobro se aleja de la doctrina cubista en sus dos formas de expresión. Hemos visto que la consideración de la obra de arte como “equivalente” es superada por Huidobro para establecer su “creación pura”. En el chileno la ruptura quiere ser total.

La estructura de la obra cubista es, pues, la del objeto quebrado cuyas partes constitutivas están —aunque dispersas y vistas de ángulos diferentes— presentes, o bien, en el caso del cubismo sintético, la del objeto quebrado reconstruido de acuerdo a una imagen que se tiene de él. La estructura de la obra creacionista, por el contrario, es la del objeto quebrado al que se ha entroncado un objeto diferente para hacer aparecer el primitivo maravillosamente deformado, para crear un objeto sorprendentemente nuevo.

Dentro de las tendencias cubistas, lo más cercano al creacionismo es, sin duda, el “orfismo” —“inobjetivismo” para Delaunay— que intenta construir conjuntos nuevos por medio de elementos tomados, no de la realidad visual, “mais entièrement créés par l'artiste et doués para crear un objeto sorprendentemente nuevo.

Es evidente que frente al dinamismo, que a través de la práctica poética de Huidobro se acentúa más y más, la obra cubista nos aparece en todo su estatismo, en el de su descripción y en el de

¹⁴Citado por G. de Torre en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, 1962. p. 92.

su sintetismo. Sin embargo, a pesar de tener un carácter más dionisíaco la práctica huidobriana por momentos se vuelve más rígida y parece que la sobriedad cubista la hubiese tentado. Encontramos de este modo, esporádicamente, y sobre todo en *Poemas Articos* de 1918, un tipo de imagen estática y un tipo de adjetivación que podría asimilarse a los primeros ensayos cubistas, del Picasso de *Les Femmes d'Alger* o de *Nu à la draperie*, donde la variación de lo figurativo se da a través de una simple geometrización de la forma, guardando el respeto por el objeto mismo:

*Bajo aquel humo cónico
El tren se aleja como un mensaje telefónico.
("Gare")*

*Lejos de los llanos oblicuos
Las campanas cantando sobre el cenit.
("Cenit")*

Siendo el cubismo una expresión esencialmente plástica, la poesía de Pierre Reverdy en algunos de sus rasgos —como el estatismo por ejemplo— podría considerarse como una expresión lírica de esta corriente. Al lado de todas las concomitancias, más que nada teóricas, que pueden establecerse entre este poeta y el chileno, nos interesa en este caso señalar una diferenciación que permite obviar toda una serie de problemas que existieron entre ambos poetas y a los que no es el caso aludir aquí.

De este modo, si el módulo constructor de la poesía huidobriana es el "grupo de oposición", en el caso de Reverdy no se trata del contraste sino de la dispersión, cuyo carácter se diferencia de la construcción anterior en la medida en que la relación que se establece pierde violencia. Así, mientras la construcción huidobriana es violenta y de esta violencia nacen su fuerza y su dinamismo, la construcción reverdiana es descriptiva, enumerativa de elementos dispersos, y por eso mismo, estática. Escribe Reverdy:

*La porte qui ne s'ouvre pas
La main qui passe
Au loin un verre qui se casse
La lampe fume
Les étincelles qui s'allument
Le ciel est plus noir*

sur les toits
Quelques animaux
Sans leur ombre
Un regard
Une tache sombre
La maison à l'on n'entre pas
("Nomade"¹⁵)

Dadaísmo y surrealismo marcan un cuarto momento en el panorama estético a que nos referimos.

El espíritu Dada es el espíritu de la rebelión, de la anarquía, del rechazo, que constituye el momento casi instintivo y sin embargo lúcido de todo proceso de evolución histórica. Eso es Dada, un estado de espíritu demoledor, un momento de un todo cuya etapa siguiente es constructiva, renovadora con miras a ciertos objetivos. Es en este sentido que el movimiento dadaísta se relaciona con el surrealista que es ya el momento de prosecución de ciertos fines. En esta medida su sentido y su importancia no es el ser producto de las rebeliones que lo precedieron —cubismo o futurismo— sino el dar forma a una actitud que se encuentra tanto en estos movimientos innovadores como en todo movimiento creador al que precede siempre una actitud de ruptura Y Dada es eso: la actitud de ruptura "à l'état pur".

Entonces es comprensible el por qué la posición dadaísta es también la actitud estética de Huidobro. El primer momento de la elaboración creacionista no es sino la posición de rechazo, viniendo luego el período elaborador, donde supera la arbitrariedad propia del dadaísmo. Allí sigue un camino opuesto a la doctrina surrealista que, estableciendo su "automatismo síquico puro" establecía desde el primer momento un desacuerdo total con la concepción huidobriana para quien el acto poético, como elaboración, es un acto completamente lúcido. El dominio del inconsciente, campo poético del surrealismo, está integrado por contenidos pertenecientes a una realidad bien concreta: la vida. En este sentido los surrealistas no niegan su dependencia.

Dos aspectos observamos al establecer la confrontación de las dos prácticas poéticas. Ellos se refieren al "humor".

¹⁵Reverdy, Pierre: *Plupart du temps*, París, 1967.

Huidobro escribe en colaboración con Jean Arp tres novelas "ejemplares". En este trabajo en común con el alsaciano las dos formas de trabajo literario se aproximan extraordinariamente:

"Era el día de Navidad, el 1º de mayo. Del cielo caían hombres de nieve y toneles llenos de truenos. Sobre el mundo flotaban los tres últimos corazones calafateados: la Libertad, la Igualdad, la Fraternidad. Era el último día del nuevo año", etc.

El lenguaje de esta prosa no está construido con el rigor que estructura el estilo poético típicamente huidobriano. Se observa aquí un tipo de asociación de elementos, de carácter gratuito, que es propio de la construcción dadaísta y surrealista, aunque el humor de esta última presente otro matiz. Aquí, como en *Mío Cid Campeador*, aparece un tipo de comicidad que Braulio Arenas ha llamado "humor blanco", y que es producto de ese juego arbitrario del lenguaje. Ella aparece también en las dos "nouvelles" que Huidobro escribe solo y que son la prolongación del estilo de las tres precedentes escritas en colaboración. Vemos en el texto huidobriano:

"Peterunia era una gran metrópoli ultramoderna, ultravioleta, ultramarina, ultramontana y ultratumbal".

El humor es producido a través de un juego del lenguaje, mecanismo propio de los dadaístas, que Huidobro utilizará también en el poema "Altazor" bajo la forma de lo que ellos llaman "poemas fonéticos".

El humor negro surrealista —que tiene su gran antecedente en Lautréamont— aparece en "Temblor de Cielo", poema en prosa:

"Señoras y señores: Hay un muerto que está deviniendo esqueleto en su ataúd. Las emanaciones de la carne rasgan la madera y hacen oscilar las puertas de piedra.

Habéis oído crujir las puertas de la tumba y habéis pensado que a dos metros de profundidad hay una ciudad de esqueletos plácidos y calaveras mordedoras".

Este humor negro, en un clima mágico-encantatorio se expresa en el lirismo huidobriano magníficamente en una visión obsesiva de

imágenes mortuorias. La implicación mágica se dará también en su obra dramática Gilles de Raiz, donde la figura satánica del barón será presentada en una relación antitética con la de Juana de Arco. La obra sin embargo —como lo anota H. Behar— es larga, difusa y carente de fuerza dramática:

“Sur bien des points Huidobro ne s'éloigne pas de la vérité historique. Il tente cependant d'expliquer la transformation de son personnage, et c'est malheureusement chez Huidobro, le souci de rationaliser la genèse des légendes, qu'il affaiblit par là-même”¹⁰.

Es, en efecto, la actitud razonadora, que está en el origen de toda su teoría estética, lo que lo aleja de la creación surrealista, a pesar de los contactos que tuvo con el grupo de Breton.

La atmósfera de misterio y de oscuros laberintos mentales no se deja entrever mayormente en la lírica del chileno si no es a través de algunas imágenes alucinadas y una visión obsesiva de la muerte:

*Abajo hay cierta pretensión de vida
Fantasma de deseo de angustias y problemas en llamas
Espejos fascinantes como un bosque que se hunde en la arena
Hay barcos crecedores en los atardeceres
Igual que los muertos que se llevan
Hay suspiros como quien se ahoga en su música interna
Hay la vida que quiere ser vida.*

(“Tiempo-espacio”)

De este modo, pues, a través de la vivencia común se establece una relación concomitante entre el poeta chileno y los movimientos que marcan un hito en la historia de la vanguardia artística de comienzos de siglo. La creación poética y artística en general se muestra más que nunca aquí como un fenómeno social, donde hay una común valoración de temas, técnicas e imágenes a las que cada uno imprime su sello, pero siempre formando parte de un proceso común. Es importante observar este proceso en su carácter social en la medida en que ello demistifica a Huidobro-el-precursor, Huidobro-el-impulsor de movimientos europeos, a que ha llevado cierta consideración crítica, sin que por ello se deje de valorar al gran Huidobro.

¹⁰Op. cit. p. 112.

Esta situación hace que sea difícil individualizar a Huidobro de cada una de estas corrientes, como se hace más difícil —ya que se encuentra más diluido— buscar el grado de presencia que su lírica ha podido tener en los participantes de estos grupos, pues es evidente que aquellos más cercanos al poeta chileno la sintieron. Es así como Philippe Souppault la reconoce en su obra¹⁷.

Habíamos señalado la ambivalencia huidobriana. Si uno de los términos de ésta se da en este “escapismo” que no pocas veces ha dado margen a considerar a Huidobro como un poeta totalmente enraizado con lo francés, nos interesa establecer —aunque someramente en este artículo— el otro de los términos de ella: su americanismo.

¿Qué formas toma esta expresión en el poeta?

El americanismo huidobriano se anuncia ya desde 1914 con *Las Pagodas Ocultas* y luego en 1916, en el poema *Adán*. Se trata allí de una simple consideración temática de elementos y fuerzas naturales —lo que llamaremos “la materias”— que se acentúa con la maduración poética de Huidobro en el sentido de un acercamiento sujeto-objeto. Lo que allí era un simple descubrimiento de estos elementos, dado en una visión externa a ellos —los objetos están “contados”— con la madurez poética será una “humanización”. Ella consiste en un proceso de acercamiento de ambos que culminará con su fusión, con la fusión de poeta y materias, donde uno es el otro, en una simbiosis que hará escribir a Huidobro en el hermoso poema “Monumento al mar”:

Hazte hombre te digo como yo a veces me hago mar

Este proceso de integración es total, no hay dos entidades individuales sino una sola, poeta-mundo, donde uno ha penetrado en el otro y se expresa a través de él:

*El mundo se me entra por los ojos
Se me entra por las manos se me entra por los pies
Me entra por la boca y se me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros
Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Mis ojos en la gruta de la hipnosis*

¹⁷Ver Bary, op. cit.

*Mastican el universo que me atraviesa como un túnel
 Un escalofrío de pájaros me sacude los hombros
 Escalofrío de alas y olas interiores
 Escalas de olas y alas en la sangre
 Se rompen las amarras de las venas
 Y se salta afuera de la carne
 Se sale de las puertas de la tierra
 Entre palomas espantadas*

(“Altazor”)

Es una vibración de mundo lo que surge del poeta, instrumento expresivo de esta palpitación. Este mundo que le entra por los ojos, por las manos, por los poros, hace su expresión cósmica. Esta vida de la que está grávido se vuelca en intensidad de mundo a través de su lírica, de modo que su comunicación estética se vuelve transmisión del mundo vegetal, mineral, animal, se vuelve entrega de ese universo natural que se le impone y lo posee:

*Soy rosa de trueno y sueño mis carrasperas
 Estoy preso y arrastro mis propios grillos
 Los astros que tengo crujen en mis entrañas
 Proa a la borrasca en procesión procreadora
 Proclamo mis proezas bramadoras
 Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
 Bajo los mares y las montañas
 Y luego soy pájaro
 Y me disputo el día en gorjeos
 El día que me cruza la garganta
 Ahora solamente digo
 Callaos que voy a cantar
 Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito
 Mis mentiras huelen a cielo
 Y nada más
 Ahora soy mar
 Pero guardo algo de mis modos de volcán
 De mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga
 De mis modos de pájaro de hombre y de rosal
 Y hablo como mar y digo, etc.*

(“Altazor”)

Dos expresiones marcan toda esta posesión cósmica que se adueña del poeta. El mismo lo dirá:

*Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres*

Ya que Huidobro, como poeta cósmico es el gran poeta del mar. El mar que es inmensidad marina, que es náufragos, que es dulzura hipnotizada de estrellas, que es desencadenamiento telúrico:

*Este es el mar
El mar con sus olas propias
Con sus propios sentidos
El mar tratando de romper sus cadenas
Queriendo imitar la eternidad
Queriendo ser pulmón o neblina de pájaros en pena
O el jardín de los astros que pesan sobre el cielo
Sobre las tinieblas que arrastramos
O que acaso nos arrastran
Cuando vuelan de repente todas las palomas de la luna
Y se hace más oscuro que las encrucijadas de la muerte*

(“Monumento al mar”)

Y también es el poeta del espacio aéreo, el poeta de los astros, el poeta de la cosmicidad sideral. J. Concha ha indicado cómo su manera de participar de la experiencia futurista se expresa en Huidobro a través de la velocidad no del elemento mecánico, sino del elemento natural: la trayectoria de los astros, la órbita vertiginosa de los planetas.

La fuerza imponente del mundo natural es realidad hispanoamericana en la medida en que el contacto del hombre americano con ese mundo es un contacto violento, contacto primitivo y elemental, donde el elemento de mediación es escaso y a menudo no existe. Su experiencia de esta realidad es, pues, la del hombre primitivo que establece un contacto directo con la materia y en ese sentido se define en Huidobro, como contrapunto de lo que podría ser una vivencia europea.

De este modo se configura la ambivalencia huidobriana, de este modo juega esa contradicción en su creación, contradicción que se encuentra en la base de nuestra conciencia hispanoamericana. Como dice Alejo Carpentier:

"Somos el producto de varias culturas, manejamos varias lenguas y obedecemos a diferentes procesos, legítimos, de transculturación"¹⁸.

En Huidobro esta contradicción se da en forma más aguda y esto es lo que ha conducido a ver en él simplemente al poeta deslumbrado por lo francés. Y es que su situación se inscribe en un contexto de clase —la gran burguesía chilena— que tradicionalmente ha buscado sus contenidos culturales en un contexto ajeno a lo americano, y en particular a comienzos de siglo, en un contexto europeo.

¹⁸*Tientos y Diferencias*, La Habana, Cuba, 1966.