

Vicente Huidobro y el Creacionismo

BRAULIO ARENAS *

*Dedico este trabajo a Carmen y a
Fernando Alegría, cariñosamente.*

Verdaderamente, para mí es una tarea agradable, pero no sencilla, la de escribir acerca de este gran poeta nuestro.

No sé si personas alejadas de su trato familiar, y con la perspectiva de estos dieciséis años transcurridos desde su muerte, podrán referirse más objetivamente a su obra.

Por lo que a mí respecta, escribir acerca de Vicente Huidobro es recordarle. Quiero decir con esto que en mí su experiencia poética y su experiencia humana se confunden en un todo, sin que me sea nada fácil disociarlas, tendiendo ambas experiencias a unirse rápidamente en el recuerdo, en un único testimonio afectuoso.

Durante muchísimos años, desde 1935, en que le conocí personalmente, hasta 1948, el año de su muerte, tuve con él un trato casi cotidiano. Nos unía,

* BRAULIO ARENAS. Poeta y novelista. Premio Nacional de Literatura. Permanente colaborador de *ATENEA*. Este ensayo está incluido en su libro *Escritos y escritores chilenos*, Editorial Nascimento, 1982, Santiago de Chile. Fue reproducido como prólogo de las *Obras completas de Vicente Huidobro*, publicadas por Editorial Zig-Zag, y que el autor dedicó a Carmen y Fernando Alegría, "cariñosamente".

por encima de todo, un particular interés por los problemas de la poesía. Nuestra amistad se desarrolló sin mayores tropiezos, lo que no deja de ser extraordinario en estas relaciones entre escritores, un gremio por definición difícil, acentuada la dificultad por nuestro dispar criterio para apreciar algunos tópicos de la poesía moderna.

Así, pues, no es para mí sencillo escribir acerca de este poeta: rápidas visiones simultáneas se entremezclan en mi recuerdo y veo a Vicente leyéndome algún texto poético suyo y le veo paseándose por la orilla del mar; le veo discurrir por una teoría literaria y le veo plantando árboles en su finca de Cartagena; le veo agitar sus hermosísimos caligramas de 1913 y le veo reposar, con los ojos cerrados, en su ataúd.

Sin embargo, a pesar de la dificultad, creo llegada la hora de establecer algunos hechos de su teoría creacionista, de singular importancia para el desarrollo de la poesía.



Vicente Huidobro niño.

EL CREACIONISMO

A los veinte años de edad, Vicente Huidobro busca para su poesía un apoyo teórico, siendo éste un rasgo distintivo suyo dentro de la historia literaria chilena.

En efecto, mientras los poetas de la pasada centuria tratan de reproducir en nuestra metrópoli la decantada pugna del clasicismo y del romanticismo, pugna tan estrepitosamente rota por la voz augural de Rubén Darío, y mientras los poetas finiseculares y de comienzos de nuestro siglo se esfuerzan por romper la dictadura celeste del maestro centroamericano, Vicente Huidobro, sin tomar a Darío como punto de referencia, quiere establecer un novedoso y personal sistema para la poesía.

A los veinte años, es decir, en 1913, apunta su disconformidad frente a un lirismo de imitación:

“Los señores clásicos, ellos sí tenían facultad para crear, pero ahora esta facultad no existe, en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos, sean ustedes espejos que devuelven las figuras, sean reflectores, hagan el papel de fonógrafos y de cacatúas y no creen nada, como lo hicieron ellos... O sea: hoy que tenemos locomotoras, automóviles y aeroplanos, volvamos a la carreta... Muy dignos de respeto y admiración serán los señores clásicos, pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos, y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella, no volver hacia atrás”¹.

Al año siguiente, en 1914, su formulación teórica va a precisarse. En una conferencia, dictada en el Ateneo de Santiago, proclama:

“Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”².

¹*Azul*, noviembre 15 de 1913.

²*Antología*. Ed. Zig-Zag, 1945.

Así, pues, desde el primer momento tenemos en Huidobro a un poeta distinto, preocupado tanto de cantar como de anotar las características del canto. Esta preocupación no había acompañado antes a un lírico chileno, y tal vez deberíamos recurrir a Góngora para encontrar el paralelismo entre la práctica y la teoría poéticas.

De igual modo, nos complace señalar que esta teoría nació armada de punta en blanco de su juvenil imaginación, apoyándose en ella desde sus primeros hasta sus últimos poemas.

Recordemos que en 1935 el poeta formula la siguiente declaración:

“En lo esencial, pienso hoy, exactamente, como pensaba hace diez años”³.

Es decir, pensaba entonces como pensaba en 1925, el año de la aparición de sus *Manifestos*⁴, y en éstos señala que la teoría creacionista le acompañaba desde 1913. Con posterioridad a 1935, su posición no varió en lo esencial, como él mismo lo atestiguara.

¿Y qué es lo esencial en esta teoría?

El poema, pensaba Huidobro, debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior. Debe oponer su realidad interna a la realidad circundante. El poema, por tanto, debe ser la arquitectura de la poesía, con sus leyes propias, y no regido por las leyes del mundo cotidiano.

Esta teoría, formulada en el Ateneo de Buenos Aires, en junio de 1916, haría exclamar a José Ingenieros:

“-El sueño suyo de una poesía inventada completamente por los poetas me parece irrealizable, por mucho que usted lo haya expuesto de un modo muy claro y hasta científico”⁵.

¿Y por qué irrealizable?, se preguntaría Huidobro.

Creía este poeta ver en los otros poetas simples instrumentos de la naturaleza, ecos suyos, esclavos de ella, y encargados pasivamente de reproducirla.

El, en cambio, la desafía, se emancipa de su tutela:

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que

³Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*. Ed. Zig-Zag, 1935.

⁴*Manifestes*. París, 1925.

⁵*Manifestes*, pág. 34.

espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma Madre Naturaleza a él y únicamente a él”⁶.

Esta idea básica de la teoría creacionista va a apoyarse después en su célebre apotegma:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema ⁷.

No obstante, el poeta Huidobro no permanece dentro del pie forzado de la teoría. Y por mucho que en lo esencial la teoría se mantenga rígida, la poesía de Vicente evoluciona y cada uno de los estados de esta evolución está nutrido por una rica substancia. Su poesía, tan preciosamente nacida del cerebro de su creador, va lentamente aceptando los devorantes problemas del mundo, va haciéndolos suyos, va transmutándolos en lírica materia.

PRIMER ESTADO DEL CREACIONISMO

Desde 1912 a 1914 publica Huidobro cuatro libros de poemas: *Ecos del alma*⁸, *Canciones en la noche*⁹, *La gruta del silencio*¹⁰ y *Las pagodas ocultas*¹¹.

Aparte de cualquier mérito o defecto de estas obras juveniles, son de primera importancia para la poesía contemporánea unos poemas incorporados por su autor en su libro *Canciones en la noche*.

¿En qué radica dicha importancia?

En la estructura nueva, insólitamente nueva, de estos poemas¹².

Huidobro concibe una estructura plástica para el texto lírico, y es del caso señalar que antes de la publicación de este libro, en 1913, nada semejante nos ofrecía el panorama de la poesía.

Huidobro reactualiza, en forma sistemática, algunos ocasionales ejem-

⁶ *Antología*, pág. 246. Ed. Zig-Zag, 1945.

⁷ *El espejo de agua*. Buenos Aires, 1916.

⁸ *Ecos del alma*. Imp. Chile, 1911 (en la portada; 1912).

⁹ *Canciones en la noche*. Imp. Chile, 1913.

¹⁰ *La gruta del silencio*. Imp. Universitaria, S.A. (1913).

¹¹ *Las pagodas ocultas*, Imp. Universitaria, S.A. (1914).

¹² “*Triángulo armónico*”, “*Fresco nipón*”, “*Nipona*” y “*La capilla aldeana*”.

plos, ya presentes en Rabelais¹³, Lewis Carroll¹⁴ y Charles Nodier¹⁵. A pesar de estos ejemplos, y a pesar del admirable texto de Stéphane Mallarmé, “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”¹⁶, poema que es una verdadera caligrafía del alma, es importante la contribución de Huidobro, pues por primera vez se lanza a la circulación, sistemáticamente, y como un rico venero de la poesía, el fantasma de los caligramas.

Esto, volvemos a repetir, sucedía en 1913, y quien empleaba esta singular expresión poética era un joven chileno de veinte años separado por mares del foco intelectual de París, desde donde, en los años siguientes, se abastecería el comercio de las ideas líricas y se llegaría a saturar al mundo con las más insólitas experiencias.

Veremos un fragmento de “La capilla aldeana”, poema de Huidobro escrito en 1913. Este fragmento forma la cruz de la capilla:

Ave
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo

A propósito de una exposición de caligramas de Huidobro, realizada en París, el crítico Waldemar George escribe en el catálogo: “La idea de

¹³*Pantagruel*, livre V, ch. XLV.

¹⁴*Alicia en el país de las maravillas*.

¹⁵*Les sept châteaux du roi de Bohême*. París, 1852.

¹⁶“Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”. París, 1914.

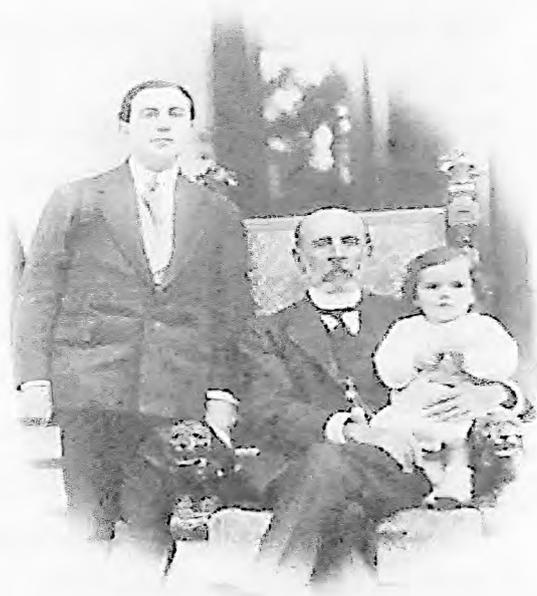
presentar poemas bajo una forma de imágenes plásticas y de hacer con ellos una exposición, pertenece con toda propiedad a Vicente Huidobro. Mucho antes que este proyecto hubiese germinado en el espíritu de algunos jóvenes artistas parisinos, él lo había concebido y ejecutado en un libro de versos (*Canciones en la noche*), publicado en 1913 en Santiago de Chile”¹⁷.

Nos complace señalar esta declaración de Waldemar George, por cuanto la crítica, en general, se ha mostrado hasta ahora reticente, por no decir mezquina, con la obra de nuestro compatriota.

En este primer estado de la poesía creacionista, será interesante advertir la agudeza del juicio literario de Huidobro con respecto a las primeras manifestaciones de la poesía moderna europea:

“Y he aquí que un buen día se le ocurrió al señor Marinetti proclamar una escuela nueva: el Futurismo. ¿Nueva? No. Antes que él lo había proclamado un mallorquín, Gabriel Alomar, el admirable poeta y sagaz pensador. Y antes que Alomar lo proclamó un americano, Armando Vasseur cuyo auguralismo no es otra cosa en el fondo que la teoría futurista”¹⁸.

Asimismo, será interesante recordar las lecturas suyas de escritores contemporáneos, entre ellas la de los poetas franceses. De estos últimos, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé están presentes en sus libros, sin olvidar a otros escritores galos: Francis Jammes, Jules Romain, Emile Zola, etc. Y, entre los poetas de nuestra lengua, toda la vida le acompañará la admiración por la obra de Rubén Darío.



Vicente Huidobro con su padre y Vicente hijo, 1914.

¹⁷Catálogo de la exposición de poemas de Vicente Huidobro. Teatro Edouard VII. Del 16 de mayo al 2 de junio de 1922.

¹⁸Vicente Huidobro, *Pasando y pasando*, pág. 163.

Su espíritu abierto que le llevara a criticar, desde la primera hora, la posición del futurismo italiano, le hace citar tempranamente a los pintores cubistas, entre los cuales encontraría tan buenos camaradas, en especial Juan Gris, verdadero guía del primer Huidobro.

Esta cita de los pintores cubistas aparece en su libro *Pasando y pasando*, y, en un conmovedor capítulo autobiográfico de esa misma obra, el poeta se expresa reveladoramente acerca de sus preferencias y sus disgustos en 1914:

“En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original.

“Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

“Odio las momias y los subterráneos de museo.

“Odio los fósiles literarios.

“Odio todos los ruidos de cadenas que atan.

“Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.

“Amo lo original, lo extraño.

“Amo lo que las turbas llaman locura.

“Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión.

“Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.

“Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado.

“Amo las sutilezas espirituales.

“Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista.

“Y creo firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas.

“Pero diré que no se crea que desprecio el pasado. No. Repruebo el que sólo se piense en él y se desprecie el presente, pero yo amo el pasado.

“Para mí no hay escuelas, sino poetas. Los grandes poetas quedan fuera de toda escuela y dentro de toda época. Las escuelas pasan y mueren. Los grandes poetas no mueren nunca”¹⁹.

¹⁹ *Pasando y pasando*, pág. 29.

Este sería en síntesis, el cuadro del primer estado creacionista, destacándose, como motivos centrales, el armonioso paralelismo entre la teoría y la práctica de la poesía de Huidobro, y la sistematización de los caligramas, principal aporte del escritor chileno al lirismo contemporáneo. Aporte este tanto más importante cuanto que era un joven, en 1913, alejado de las grandes líneas de navegación del pensamiento, quien lo incorporaría desde una lejana playa austral al cielo europeo, como una constelación luminosa y extraña.

SEGUNDO ESTADO DEL CREACIONISMO

El año 1916 publica Huidobro un nuevo libro, *Adán*²⁰, dedicado “a la memoria de Emerson, que habría amado este humilde Poema”. Este libro indica una nueva línea en las preocupaciones estéticas del creacionista, dejándose llevar por el entusiasmo científico.

“Mi Adán -dice el poeta- no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico”.

Sin embargo, la ciencia no le hace abandonar los fundamentos de la poesía: “En este poema he tratado de verter todo el panteísmo de mi alma, ciñéndome a las verdades científicas, sin por esto hacer claudicar jamás los derechos de la Poesía”.

Al poeta le han sido muy reveladoras estas palabras de Emerson: “El poeta es el único sabio verdadero; sólo él nos habla de cosas nuevas, pues sólo él estuvo presente a las manifestaciones íntimas de las cosas que describe. Es un contemplador de ideas; anuncia las cosas que existen de toda necesidad, como las cosas eventuales. Pues aquí no hablo de los hombres que tienen talento poético, o que tienen cierta destreza para ordenar las rimas, sino del verdadero poeta”²¹.

Nos explica Huidobro que su preocupación siguiente, una vez imaginado el poema, fue la de buscar el metro en que debía desarrollarlo, eligiendo

²⁰*Adán*. Imp. Universitaria, 1916.

²¹*Adán*, pág. 27.



*Manuel Huidobro, Manuel Portales Bello,
Abigail García-Huidobro Portales,
Francisca García-Huidobro Portales y María
del Carmen García-Huidobro Portales. 1921.*

el verso libre, pues “la idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea, como en casi todos los poetas antiguos”.

El libro entero nos suministra una curiosa versión de un Vicente buscando en la ciencia el apoyo para los temas de la poesía, y si bien éste sería su único ejemplo total, no por eso dejaremos de reconocer ciertas imágenes científicas que engalanan sus posteriores poemas.

En *Adán* brotan ya los chispazos de esas razones encadenadas que tanto van a caracterizar su estilo literario:

...y tu canto está tan adherido
y mezclado a ti mismo,
está contigo tan unificado
que nadie adivinara
si tu agua forma el canto
o si tu canto forma el agua.

Ese mismo año 1916 el poeta viaja a Buenos Aires, de tránsito para Europa, y dicta en la capital argentina una conferencia en la que el programa del Creacionismo queda completamente confeccionado.

No se conserva el texto escrito, pero Huidobro se ha referido a esta conferencia capitalísima para su estética en varias oportunidades:

“En una conferencia que di en julio (*sic*) de 1916 en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, dije que toda la historia del arte no es más que la historia de la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios y que estudiando esta evolución se veía claramente la tendencia natural del arte a desligarse cada vez más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando a la zaga todo lo superfluo y todo lo que pudiera perjudicar su realización perfecta. Agregué que todo ello era tan visible al observador como puede serlo en biología la evolución del *Paloplotherium*, pasando por el *Anchitherium*, hasta llegar al caballo”²².

²²“La creación pura”. Artículo publicado en la revista *L'Esprit Nouveau*, abril de 1921. Recogido en *Saisons choisies* y en la *Antología* de la Editorial Zig-Zag.

Asimismo se refiere a esta conferencia en su libro *Manifestes* (pág. 34): “Pero donde la teoría se expuso claramente fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que dicté en junio de 1916. Fue entonces que me bautizaron como 'creacionista', pues dije en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear; la segunda, crear, y la tercera, crear”.

Y más adelante, en el mismo libro (pág. 47), vuelve a hacer mención de dicha conferencia.

Conjuntamente con la exposición de su doctrina, que ya ha dejado de ser crisálida, Huidobro publica en Buenos Aires su folleto *El espejo de agua*. En él la teoría creacionista está presente:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa nuevos mundos 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 poema²³;
sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.
El Poeta es un pequeño Dios.

²³Escribe Huidobro: “Esta idea del artista creador, del artista-dios, me fue sugerida por un viejo poeta indígena de la América del Sur (aimará), que dice: 'El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover'”. (Art. “La creación pura”, antes citado).

Algunos poemas de *El espejo de agua* le parecen dignos de sostener la comparación con los poemas modernos de la Escuela de París, y los publicará, traducidos al francés, en la revista *Nord Sud* (“El hombre triste”), y en su libro *Horizon carré* (“El hombre triste”, “El hombre alegre”, y “Otoño”), sin olvidar la segunda edición de *El espejo de agua*, publicada en Madrid, en 1918.

Este pequeño libro de Huidobro no deja de tener una historia irriantemente injusta. El crítico español Guillermo de Torre, en su obra *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925), niega la primera edición argentina, creyéndola ficticia, y señalando que Huidobro la inventó como una coartada polémica. ¡Y pensar que nosotros hojeamos en este momento dicha edición de 1916!

Parece que en toda esta aventura el único falso y estólido es Guillermo de Torre.

TERCER ESTADO DEL CREACIONISMO

Vicente Huidobro llega a París en plena guerra. La actividad creadora de los intelectuales franceses, naturalmente, es escasa.

“Hacia fines de 1916 caí en París en el medio de la revista *Sic* -anota Huidobro-. Conocía muy poco la lengua francesa, pero rápidamente me di cuenta de que era un medio muy futurista y no hay que olvidar que dos años antes, en mi libro *Pasando y pasando*, había atacado al futurismo por demasiado viejo, justo en el momento en que todo el mundo lo proclamaba como un acontecimiento completamente nuevo”²⁴.

1917 ve la aparición de la revista *Nord Sud*, la primera de las publicaciones de poesía moderna, y piedra angular para la historia del pensamiento poético contemporáneo.

Guillaume Apollinaire, su principal animador, es el encargado de decirnos por qué se mantiene una publicación literaria, encargada de divulgar la nueva poesía, en medio del cataclismo bélico:

²⁴ *Manifestes*, pág. 46.

“Así, pues, deseando por encima de todo que la idea francesa sea conducida al triunfo por los medios modernos que, fruto de ideas francesas, son también los más rápidos, los más atrevidos y los más fecundos, nuestra actividad literaria no tiene por objeto inclinar la balanza hacia una paz que amamos tanto como los otros, sino que, cumpliendo orgullosa y fielmente nuestros deberes cívicos, mantengamos nuestro esfuerzo intelectual en la acción artística y literaria que es nuestro dominio, sin dejar de serlo, y no en mínima parte, del patrimonio nacional”.

Cuando hojeamos los números de esta importante revista, vemos en ellos los nombres de los poetas que contribuyeron a fundar la poesía moderna: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Tristán Tzara, André Breton, entre otros, y, junto a éstos, el nombre para nosotros tan emocionante de Vicente Huidobro.

Esos años de la Gran Guerra fueron de intensa actividad editorial para el poeta chileno. Publicó entonces los siguientes libros: *Horizon carré*²⁵, *Tour Eiffel*²⁶, *Hallali*²⁷, *Ecuadorial*²⁸ y *Poemas árticos*²⁹.

Todas estas obras se presentan bajo una novedosa factura, sin puntuación, algunas de ellas impresas en papel de estraza, con la composición tipográfica desordenada, escribiendo algunas líneas con mayúsculas:

ALLA ME ESPERARAN

Buen viaje

Un poco más lejos

Termina la Tierra

Pasan los ríos bajo las barcas

La vida ha de pasar

HASTA MAÑANA

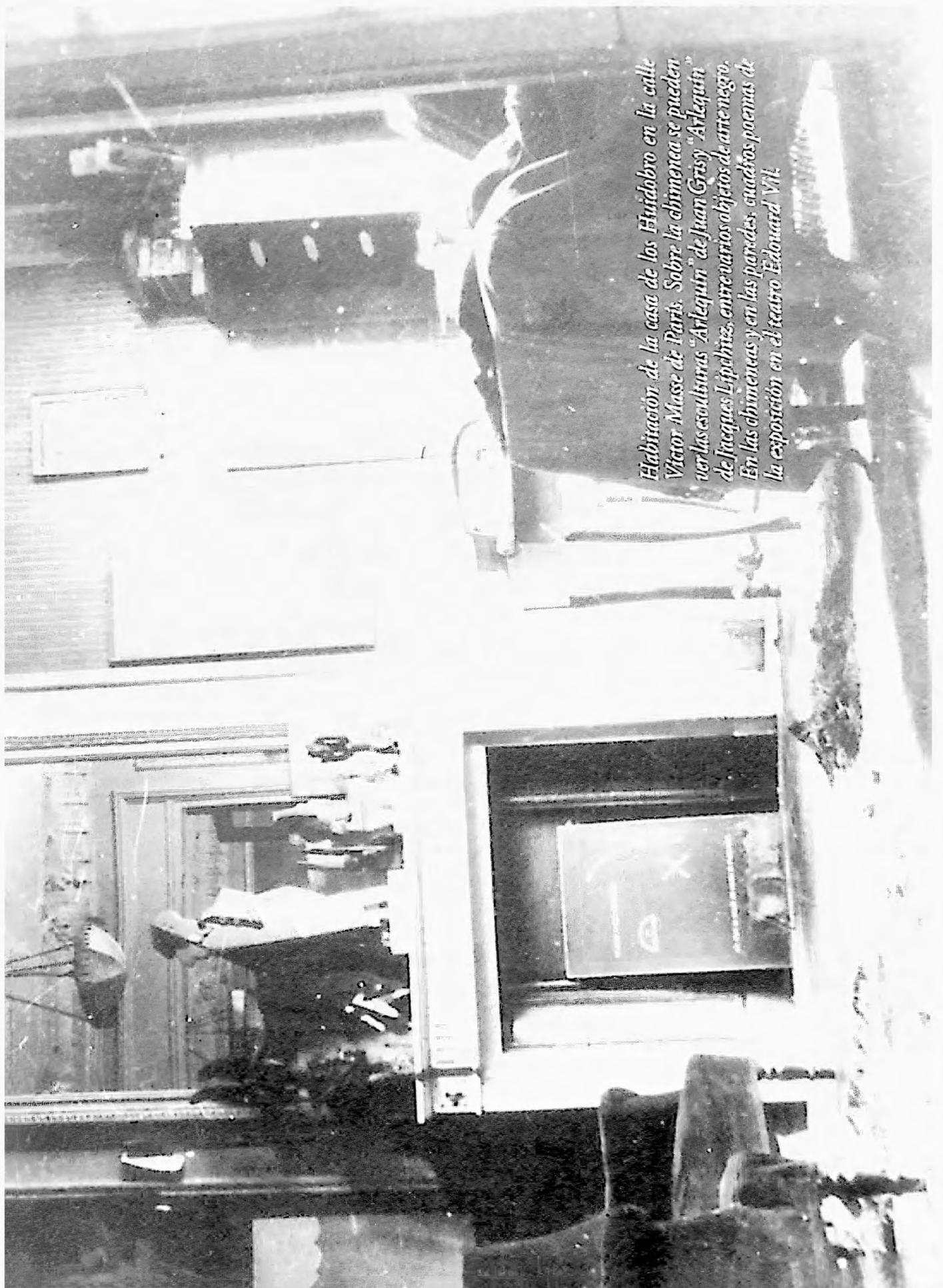
²⁵ *Horizon carré*. París, 1917 (los ejemplares de lujo de esta obra llevan un dibujo original de Juan Gris).

²⁶ *Tour Eiffel*. Ilustraciones de Robert Delaunay. Madrid, 1918.

²⁷ *Hallali*, Madrid, 1918.

²⁸ *Ecuadorial*. Madrid, 1918.

²⁹ *Poemas árticos*. Madrid, 1918.



Habitation de la casa de los Fuidobro en la calle Victor Masse de Paris. Sobre la chimenea se pueden ver las esculturas "Arlequin" de Juan Gris, "Arlequin" de Jacques Lipchitz, entre varios objetos de arte negro. En las chimeneas y en las paredes, cuádras poemas de la exposición en el teatro Edouard VII.

Persistimos en creer que el ejemplo del maravilloso poema de Stéphane Mallarmé, “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”, publicado por primera vez en la revista *Cosmopolis* (número de mayo de 1897), se nos presenta como uno de los textos capitales de la poesía moderna.

Preparaba Mallarmé una edición definitiva de este poema cuando la muerte le sorprendió. Tal edición fue publicada por Gallimard, añadiéndose el prefacio del poeta. En este prefacio, Mallarmé señala la importancia que adquiere el espacio en blanco de la página en relación con el espacio negro de la tipografía, este último ocupando un tercio de la página, y no presentándose de un modo continuo, sino dispersándose por el papel. Estima el maestro que estos espacios blancos intervienen cada vez que una imagen cesa de actuar por sí misma o se incorpora en la sucesión de otras imágenes. Como el contexto no está concebido sobre la sonoridad de las palabras, ya que, más bien, debe considerársele como una idea única subdividida en múltiples reflejos de palabras, los espacios en blanco que separan los grupos de palabras, o las palabras entre sí, sirven para acelerar o retardar el movimiento, llevando al lector, como si se encontrara frente a un cuadro, a abarcar la página en una visión simultánea de ella. Igualmente la página, con la prolongación o acortamiento de sus líneas, con el empleo de diferentes familias tipográficas, con el texto que pasa a la página del frente, se nos presenta como una partitura, pero no como una partitura musical, sino como la partitura de una idea, de un pensamiento desollado vivo.

Persistimos en creer, repetimos, que este texto de Mallarmé es la piedra madre de la poesía moderna, piedra en la cual las cabezas más lúcidas del presente irán a golpear su frente para extraer las minervas contemporáneas.

Agregaremos aún más. La descomposición de la idea en prismas de palabras, en el texto clásico de Mallarmé, dará a la pintura un apoyo literario para descomponer la luz en volúmenes y presentarnos así una fisonomía totalmente inusitada de la realidad. Esta mágica operación será uno de los triunfos de la llamada pintura cubista.

Volvamos a la poesía, y veamos uno de los poemas de Guillaume Apollinaire:

Tu
as
vu
la
mort
en
face
plus
de
cent
fois

Hemos hablado, en páginas anteriores, de los caligramas, nombrando a Charles Nodier como uno de sus precursores. Este gran romántico francés es autor de un singular libro, muy ignorado hasta el punto que su única edición, de 1852, está completamente agotada, y su posesión pasa por ser un privilegio de bibliófilos. Dicha obra se llama *Les sept châteaux du roi de Bohème*, y en una de sus páginas Nodier hace descender a un personaje por una escalera, y no solamente lo hace descender, sino que lo hace descender por la frase misma:

En
descendant
les
sept
rampes
de
l'escalier

Hemos señalado que Huidobro, el primero, ha sistematizado esta clase de experiencias líricas. En su poema "Tour Eiffel", el escritor chileno imagina que para subir a la Torre es necesario subir por una canción:

Do
re
mi
fa
sol
la
si
do

Pero éste será uno de los últimos instantes en que se suba o se baje por canciones. Esta juventud de 1917 va a romper violentamente el consorcio poesía-música, y se establecerá la razón poesía-pintura. La presentación misma de los textos nos está indicando el rompimiento de la vieja amistad entre el sonido y la poesía y su reemplazo por la nueva amistad entre la poesía y la forma. Y a propósito de esto, tal vez sea del caso preguntarse con Novalis: “Ya que tantos poemas se ponen en música, ¿no será hora de ponerlos en poesía?”.

Ya ha llegado el triunfo de los caligramas, de tan sencilla cuna en *Canciones en la noche*, el triunfo de los poemas pintados, de las frases de los periódicos recortadas y pegadas en un papel, el triunfo de las frases inusualmente poéticas dibujadas en un cuadro y rompiendo de extremo a extremo el motivo pictórico. Ya los dadaístas han sentado sus reales en París, y pronto los periódicos del mundo entero reproducirán el cuadro de Marcel Duchamp *La Mona Lisa con bigotes*. La poesía, la pintura y la música, en fuerza de renovarse, irán de descubrimiento en descubrimiento.



Vicente Huidobro en Venecia.

CUARTO ESTADO DEL CREACIONISMO

Francia celebra el armisticio, y los poetas lloran la muerte de Guillaume Apollinaire.

Vicente Huidobro escribe un bellissimo poema por esta ausencia tan querida:

El viento es negro y hay estalactitas en mi voz
Dime Guillaume
Has perdido la llave del infinito.

La muerte de este gran poeta francés señala la ruptura entre dos sistemas de la poesía. El uno, emparentado a la tradición del siglo XIX, tradición de la que Apollinaire fuera admirador y seguidor, y el otro, caracterizado por la fuerza revolucionaria de la moderna poesía y pintura, fuerza que el maestro revelara tan tempranamente. En efecto, estos dos sistemas están presentes en su poesía: la mantención de la forma estrófica, el ritmo, el carácter peyorativo de la palabra, como en Rimbaud y Jarry, el valor nostálgico del recuerdo, la preocupación por situar la escena con nombres propios y lugares conocidos, el rompimiento violento de la tipografía, la incorporación de imágenes obsesivamente modernas, y la intrepidez suya para poetizar los más absurdos y prosaicos objetos.

Como animador de la estética contemporánea, Apollinaire sostuvo la nueva corriente de poetas, entre ellos a nuestro compatriota, y asimismo proyectó sus luces teóricas sobre la pintura cubista.

Pronto, a su muerte, el fenómeno del dadaísmo se esforzaría por destruir hasta los últimos cimientos de la poesía del pasado. Nacido simultáneamente de varias cabezas, como una fuerza explosiva, alojado temporalmente en el Café Voltaire, de Zurich, el dadaísmo marcharía a París, con su juventud a cuestas. Hans Arp y Tristan Tzara se contarán entre sus primeros promotores, y en Francia se agregarán los nombres de André Breton, Jacques Rigaut, Marcel Duchamps, Benjamín Péret, Paul Eluard, bajo la sombra inquietante de Jacques Vaché, el suicida, y de Arthur Cravan, el boxeador.

¿Y Huidobro?

Sólo ocasionalmente el poeta participa de las reuniones tumultuosas del dadaísmo, como si la muerte de Apollinaire le prohibiera participar en nuevas experiencias, y por esos mismos años se preocupa de recoger en una

antología sus libros *Horizon carré*, *Poemas árticos* y *Automne régulier*, aunque esta última obra sólo verá la luz en 1925. Agrega Huidobro a esta antología, llamada *Saisons choisies*, el poema “El espejo de agua”, del libro del mismo nombre, y un artículo, “La creación pura” (ensayo de estética), publicado en la revista *L'Esprit Nouveau*, mes de abril de 1921.

Es decir, mientras nuevas corrientes agitan la poesía europea, el poeta chileno permanece fiel a la corriente por él imaginada.

En el ensayo citado, Huidobro piensa que para estudiar los problemas estéticos es necesario alejarse de la metafísica y buscar el apoyo de la filosofía científica. Ofrece un esquema de las formas en que el arte se presenta: arte inferior al medio (arte reproductivo); arte en equilibrio con el medio (arte de adaptación), y arte superior al medio (arte de creación).

“Es preciso, pues -escribe Huidobro-, hacer notar esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte; una, que existe anteriormente al artista, y la otra, que le es posterior y que es producida por él.

“La confusión de estas dos verdades es la principal causa de error en el juicio estético.

“Nosotros debemos dirigir nuestra atención sobre este punto, pues la época que comienza será eminentemente creadora. El hombre sacude su esclavitud, se rebela contra la naturaleza como otrora Lucifer contra Dios: pero tal rebelión es sólo aparente, pues nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza que ahora, en que no trata ya de imitarla en sus apariencias, sino de proceder como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas, en la realidad de un todo, en su mecanismo de producción de formas nuevas.

“En seguida veremos cómo el hombre, producto de la naturaleza, sigue en sus producciones independientes el mismo orden y las mismas leyes que la naturaleza.

“No se trata de imitar la naturaleza, sino su poder exteriorizador.

“Ya que el hombre pertenece a la naturaleza y no puede evadirse de ella, él debe tomar de ella la esencia de sus creaciones. Nosotros debemos no obstante, considerar las relaciones del mundo objetivo con el yo, este mundo subjetivo que es el artista.

“El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente

como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como éstos su razón de ser en sí mismo”³⁰.

No es el citado el único texto teórico que tengamos del poeta por esos años. En el Ateneo de Madrid, en 1921, pronuncia una conferencia acerca de los problemas de la poesía y de esta conferencia conservamos un fragmento.

En él Huidobro, junto con reiterar el valor creador de la poesía, agrega conceptos novedosos atribuyendo a la palabra una eficacia mágica, con el mismo contenido que ella tendrá para los componentes del grupo “Le grand jeu” (René Daumal, Roger Gilbert Lecomte, Rolland de Renéville):

“Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa... En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta”.

Y más adelante: “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras, palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean; descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma. Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad”³¹.

Será interesante señalar esta preocupación de Huidobro por afinar su propia teoría poética, en dichos años, y su aparente desinterés por una actividad poética propiamente tal, y esto, repetimos, en un momento en que

³⁰ *Antología*. Ed. Zig-Zag.

³¹ *Temblor de cielo*. Ed. Cruz del Sur, 1942.

Europa entera bullía con la fiebre creadora de la poesía, la música y la pintura.

Es otro el interés del escritor chileno, un interés social, si pudiéramos decirlo así.

En 1923 publica un agudo y original panfleto en contra del colonialismo inglés, *Finis Britanniae*³².

Esta obra, además de su carácter panfletario, presenta algunos rasgos novelescos. Desde luego vemos a un personaje, Víctor Halden (cuyas iniciales son las de Vicente Huidobro), que recorre las grandes ciudades del Imperio Británico exhortando a las multitudes a sacudir el yugo de la esclavitud, y al eco de su voz la Isla del Norte tiembla.

Halden ha creado una sociedad secreta, la Sociedad Alpha, para libertar a las colonias de la opresión de la metrópoli, con ramificaciones en todas las colonias inglesas y prosélitos en todos los países del mundo. Estos prosélitos se llaman los Caballeros de la Libertad. Se reúnen periódicamente en alguna de las grandes ciudades del Imperio, y en estas reuniones se trazan los planes para la liberación definitiva.

Halden tiene un amigo de infancia, el escritor inglés Harrison, quien ha escrito que Inglaterra se ha apoderado de India porque este país tenía grandes riquezas que sus habitantes no sabían explotar.

“Es -decía Víctor Halden- exactamente como si yo quisiera tener el collar de perlas de una gran duquesa rusa con el pretexto de que ella no sabe llevarlo y que luciría mejor en el pecho de mi mujer”.

Otro personaje, si pudiéramos darle ese nombre, es Miss Mackenzie, una hermosa irlandesa quien siente por Víctor Halden una especie de adoración mística.

El libro transcribe los discursos de Halden a los irlandeses, a los hindúes, a los turcos, a los egipcios, a los sudafricanos, al Canadá, a la Australia y a la misma Inglaterra, y termina con esta observación: “Un día, pasando cerca, alguien se aproximó a estas páginas y vio que el autor sobrepasaba con su cabeza el libro que había escrito”.

Al año siguiente, en 1924, conmovido por el desaparecimiento del conductor soviético, escribe su “Elegía a la muerte de Lenin”, un hermoso ejemplo de poesía directa:

³² *Finis Britanniae*. París, 1923.



Vicente Huidobro con Lya de Putti y otras actrices de cine, Nueva York 1927.

Tú eres la nobleza del hombre
En ti empieza un nuevo linaje universal
Y así como tu vida era la vida de la vida
Tu muerte será la muerte de la muerte³³.

Así, pues, vemos apuntar en la obra de Huidobro una preocupación por temas más específicamente reales, nunca antes tan agudamente acentuada como en *Finis Britanniae* y en “La elegía a la muerte de Lenin”, aunque el tratamiento conserve el más puro estilo creacionista.

Hemos dicho, al hablar de los caligramas, que Huidobro expuso una muestra de ellos en 1922. Agreguemos que entre ellos figura uno que ha alcanzado gran celebridad: “Molino”, excelente expresión de la alianza de la poesía con la representación pictórica.

Debemos señalar, para concluir con este período de la actividad de Huidobro, la publicación del primer número de la revista internacional de arte, *Creación*³⁴, en el que encontramos colaboraciones de Raymond Radiguet, Paul Dermée, Adolf Wolff, Claire Studer Goll, Vicente Huidobro, Maurice Raynal, Emile Settimelli, Gerardo Diego, Angel Cruchaga, Juliette Roche, Celine Arnould, Ramón Prieto y Romero, Eliodoro Puche e Ivan Goll, más una pieza de música de Arnold Schönberg, e ilustraciones de Juan Gris, Albert Gleizes, Georges Braque, Lipchitz y Pablo Picasso³⁵.

QUINTO ESTADO DEL CREACIONISMO

En 1925 el poeta chileno publica dos libros de versos en lengua francesa: *Automne régulier*³⁶ y *Tout à coup*³⁷. Ese mismo año publica también sus *Manifestos*³⁸.

³³Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*. Ed. Zig-Zag, 1935.

³⁴Madrid, enero de 1921.

³⁵En 1924 Huidobro publica en París el que podría ser considerado segundo número de esta revista, pero con el título en francés: *Création*. Figuran en el catálogo su manifiesto “Manifeste peut-être” y colaboraciones suyas, de Tristan Tzara, René Crevel, Juan Larrea y Erik Satie.

³⁶*Automne régulier*. París, 1925 (algunos de los poemas de este libro, como lo hemos señalado, figuran ya en *Saisons choisies*, antología de Huidobro, publicada en 1921).

³⁷*Tout à coup*. París, 1925.

³⁸*Manifestes*. París, 1925 (esta obra recoge los siguientes textos: “Manifeste manifestes”, “Le

No podemos reprochar a Huidobro la cantidad enorme de textos suyos publicados en francés. París ha sido, durante el presente siglo, la sede casi permanente de un ideal congreso del espíritu, no sólo en poesía sino también en música y pintura. Debemos, por el contrario, felicitarnos que el escritor chileno haya llevado la voz de nuestro continente a tan alta polémica espiritual, y que tan bien lo haya representado, pues la suya ha sido una voz original donde tantas señeras voces se entrecruzaban, y esto con el riesgo previsto por Huidobro: el de saber que su palabra poética no alcanzaría en lengua española el sitio que tanto advenedizo le ha negado.

No obstante, en el momento presente, esta voz se ha abierto camino en nuestra lengua, con refulgente precisión, y en tal grado, que la poesía huidobriana es un importante punto de referencia en el camino de nuestra historia literaria.

Automne régulier y *Tout à coup* nos dan de Huidobro una imagen renovada. Mientras sus anteriores textos tienden a la distorsión tipográfica, es decir, tienden más a la preocupación visual del poema, en estos dos libros podemos establecer legiblemente las posibilidades esenciales de su lirismo.

No queremos decir con esto que sus obras anteriores no contengan hermosas entidades poéticas, sino señalar que en *Automne régulier* y *Tout à coup* dichas entidades se nos muestran más aproximativas, sin el traslado de las estrofas de un sitio a otro de la página y sin el empleo fatigante de las altas y las bajas que advertimos en *Hallali*, por ejemplo.

En cuanto al fondo, estas dos obras de 1925 señalan el estilo creacionista en su más alta cima. Huidobro ha logrado concentrar su pensamiento y lo ha manifestado a través de depuradas líneas. Las imágenes expresivas de sus poemas también manifiestan una economía de medios para ser dichas. No es ya la descripción impresionista de sus libros anteriores; ahora más bien se trata de evadir la imagen para convertir el poema en el espejo de una imagen que queda afuera de él.

Para hacer más clara esta idea tomemos al azar un poema de *Hallali*, y examinemos un fragmento suyo³⁹:

créationisme”, “Je trouve”, “Futurisme et machinisme”, “La poésie des fous”, “Besoin d’une esthétique poétique faite par les poètes”, “Epoque de création”, “Avis aux touristes”, “Manifeste peut-être”, “Les sept paroles du poète”).

³⁹ “La tranchée”.

Sobre el cañón
Un ruiseñor cantaba
He perdido mi violín
La trinchera
Da la vuelta a la Tierra

Este es un poema de guerra, naturalmente. Las imágenes son impresionistas, y nos llevan a componer mentalmente un cuadro bélico, un cuadro tratado con los colores del Creacionismo.

En cambio, en estos libros de 1925, la imagen ha perdido ese aspecto acentuadamente impresionista, y, manteniéndose dentro del estilo del poeta, se ha enriquecido con el aporte de la extrañeza poética creacionista.

Por ejemplo:

Nuestra reina es una maravilla
Tiene más prestigio que los sonetos
Ella come la miel y bebe leche
Miel de silencio en las canastas
Tejidas por las miradas de los paseantes del muelle.

Esta preocupación por acentuar la extrañeza poética lleva a Huidobro a insistir en su imagen total, en hacerla un todo solidario con el poema, y a no soltarla hasta que esta imagen no haya rendido su fruto pleno:

Cantad la miel poetas cantad
La miel que ha hecho célebres a las abejas⁴⁰.

Además, ese mismo año 1925 Huidobro recoge en un libro, *Manifestes*, una cantidad de documentos teóricos, y entre ellos un manifiesto sobre el Creacionismo. En él resume su posición:

“1. Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe tomar la más grande cantidad de su calor. Aquí una cosa

⁴⁰ *Tout à coup*, pág. 12.

vasta, enorme como el horizonte, se humaniza, se convierte en íntima, en filial con el adjetivo cuadrado (Huidobro se refiere al título de su libro: *Horizon carré*). El infinito entra en el nido de nuestro corazón. “2. Lo vago se hace preciso. Cerrando las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y convertirse en gaseoso, en estropajoso, permanece encerrado y se solidifica.

“3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, puesto que si usted estira lo abstracto hacia lo abstracto, se deshará en sus manos o se filtrará por sus dedos. Lo concreto si usted lo hace más concreto, acaso pueda servirle para beber vino o amoblar su salón, pero nunca para amoblar su alma.

“4. Lo que es demasiado poético para ser creado se convierte en una creación al cambiar su valor usual, puesto que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, con el calificativo cuadrado llega a ser poesía en el arte. De poesía muerta pasa a poesía viva”.

En este mismo manifiesto el poeta reproduce sus afirmaciones:

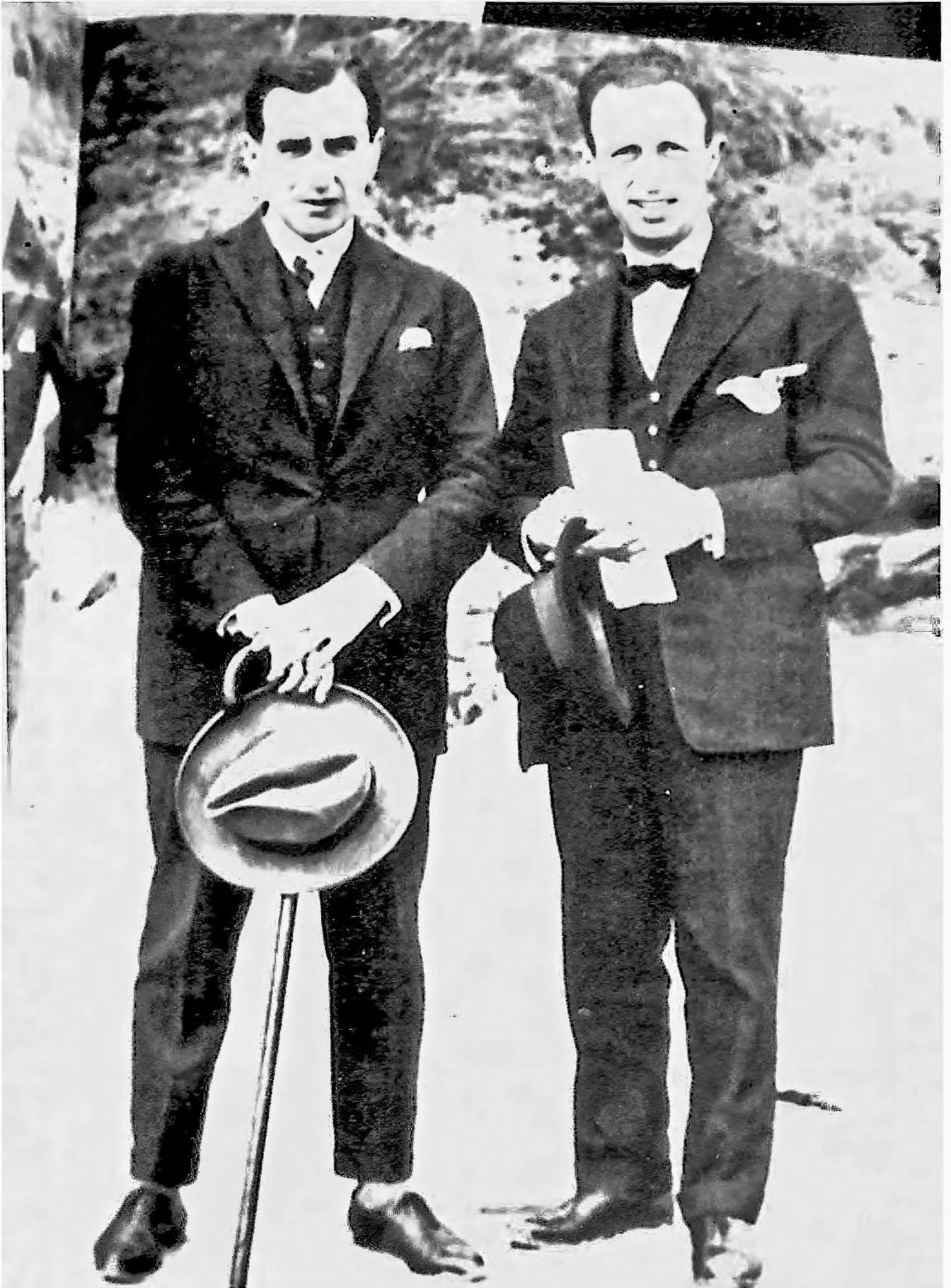
“Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente.

“Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.

“Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.

Estos años europeos son los años de los manifiestos. Vicente Huidobro ha expresado su punto de vista, y, combatida o no, es la suya una alta expresión teórica, de tanta importancia para el arte nuevo como la del dadaísmo, el gran juego o el surrealismo, y la única voz de lengua española que se deja oír en ese concierto de las naciones poéticas.

Consecuente con una línea cubista, el pensamiento del poeta chileno servirá de apoyo, más tarde, para una determinada expresividad lírica, así como para muchas de las fórmulas pictóricas de los grupos llamados concretos y abstractos.



Vicente Huidobro y Juan Larrea.

SEXTO ESTADO DEL CREACIONISMO

En 1926 Huidobro regresa a Chile y publica *Vientos contrarios*⁴¹, libro de anotaciones entremezcladas, y un hermoso poema en un periódico de la capital. A nuestro juicio, es importante este texto, pues él prefigura un nuevo estado de su poesía. Este poema se llama “Pasión pasión y muerte”, y fue publicado en un número de Semana Santa en el rotativo *La Nación*, dirigido por don Eliodoro Yáñez.

Mientras toda su poesía anterior refleja una inmediata preocupación estética, en esta obra la realidad toca la ventana y penetra por ella convertida en un furioso vendaval. El alma entera queda volcada, esa alma que había vivido para los rigores de la poesía, y no para los rigores del mundo. Y entonces Huidobro, abandonando de golpe muchas de sus convicciones teóricas, y hasta su escepticismo, no canta, ruega, y, como surgidas al golpe de un gran dolor, las palabras creacionistas se retuercen para llegar al crucificado, implorando:

Por si acaso eres Dios, vengo a pedirte una cosa
En olas rimadas con fatiga de prosa.

Huidobro, en este texto, se deja llevar por el encanto de los versos pareados, y consigue, con palabras de todos los días, un insuperable clima poético:

Señor, qué te importa lo que digan los hombres. Al fondo de la historia
Eres un crepúsculo clavado en un madero de dolor y de gloria.

Sin embargo, Huidobro no persevera en su dolor, o, más bien dicho, el dolor no es el único estímulo para su actividad santiaguina. Como un escolar en vacaciones, en un momento de aguda incertidumbre política del país, redacta un periódico local, *Acción*, en el que denuncia violentamente las contradicciones sociales y económicas imperantes, mientras un grupo de estudiantes universitarios propone su nombre para la candidatura presidencial.

⁴¹ *Vientos contrarios*. Ed. Nascimento, 1926.

El dolor no es el único estímulo, pero es un estímulo nuevo, y, una vez introducido en la poesía huidobriana, difícilmente la abandonará.

El poeta pasa como un rayo por la ciudad, mientras prepara las maletas para regresar a París; pasa como un rayo, repetimos, hiriendo corazones y llevándose el suyo malherido.

SEPTIMO ESTADO DEL CREACIONISMO

Avecindado en Europa nuevamente su actividad creadora le impulsa a revisar un poema largo, *Altazor*, borroneado desde 1919, poema que él consideraba su texto más importante, y a publicarlo con el célebre apunte de Picasso, ya reproducido en *Saisons choisies*⁴².

Igualmente hace imprimir en Madrid *Temblor de cielo*⁴³, y en la mismísima capital española, *Mío Cid Campeador*, acaso su más alabada obra en prosa⁴⁴.

Con esta última obra, el poeta chileno enfrenta un género nuevo, la novela, tan apresuradamente bosquejada en *Finis Britanniae*, y salva el escollo con su habitual elegancia.

Mas no es éste el único género que incorpora a su haber, y en 1932, la editorial Totem, por recomendación de André Breton, publica su pieza de teatro en cuatro actos y un epílogo: *Gilles de Raiz*⁴⁵.

Examinaremos circunstanciadamente estas obras.

Altazor es un poema largo. La técnica de los poemas de gran extensión supone complicados problemas para los autores. Generalmente la poesía lírica se expresa en un corto texto, no más allá de lo que un lector medio alcanza a leer inmediatamente. Para conseguir la identidad de un poema largo (no nos referimos a un poema corto alargado artificialmente) se requiere prestar al poema una espina dorsal que lo mantenga en pie

⁴²*Altazor*. Madrid, 1931 (con el título de *Altaigle, ou l'aventure de la Pianète*, y con prefacio de Robert Ganzo, fue traducida al francés y editada por Fernand Verhesen, 1957).

⁴³*Temblor de cielo*, Madrid, 1931 (no hemos revisado sino las primeras páginas de esta edición). Publicada en francés: *Tremblement de ciel*. París, 1932. Nueva edición. Ed. Cruz del Sur, 1942.

⁴⁴*Mío Cid Campeador*. Ilustraciones de Santiago Ontañón. Madrid, 1929. Segunda edición: Ed. Ercilla, 1942. Hay traducción inglesa de Warre B. Wells: *Portrait of a Paladin*. Londres, 1931, y Nueva York, 1932.

⁴⁵*Gilles de Raiz*. Ilustraciones de Joseph Sima. París, 1932.

naturalmente y no por la ley de la inercia. Se requiere, además, una arquitectura que le preste su contenido. En el caso de *Altazor*, esta espina dorsal es la historia, contada en siete cantos, de la palabra humana vuelta verbo poético. De ahí el desarticulado final, con frases rotas y palabras de confusa algarabía, pues consideraba Huidobro que la poesía iba a cumplir su carrera como el Sol, que se destroza en mil fragmentos de luz sobre el horizonte de la tarde.

Mientras, en el comienzo, las palabras alcanzan una extraordinaria coherencia lírica:

Mujer el mundo está amueblado por tus ojos
Se hace más alto el cielo en tu presencia
La tierra se prolonga de rosa en rosa
Y el aire se prolonga de paloma en paloma⁴⁶,

las líneas finales no atinan sino a balbucear:

Semperiva
 ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
Lalalí
 lo ia
iiio
Ai a i ai a i i i i o i a⁴⁷.

No es *Altazor* el único poema largo de Huidobro. *Temblor de cielo* es el otro. En este texto, escrito en prosa, el hilo conductor es el amor, e Isolda, la mujer amada, una hermosísima creación huidobriana. Sin embargo, este hilo conductor no aparece muy visiblemente, pues todo el poema está bañado por una luz negra y por un incontenible presentimiento de la muerte. Los objetos no permanecen estables, sino que tienden a monstruosas transformaciones:

⁴⁶*Altazor*, pág. 45.

⁴⁷*Altazor*, pág. 111.



Vicente Huidobro, Pablo Picasso y Joan Miró, 1936.

“Entonces el castillo se convierte en una flor, el ojo se convierte en un río lleno de barcas y toda clase de peces. El piano se convierte en una montaña, el mar en una pequeña alcahofa que gira como un molino”.

Las mismas visiones no son de manera alguna placenteras:

“Como aquella de los enanos que pasan volando llevando sobre sus hombros el ataúd de un Titán. Y aquella de la isla arrancada por el viento que cae sobre la ciudad. Y aquella del rayo entretejido en la lluvia de la borrasca. Y aquella de las palmeras dobladas bajo las ruedas del huracán”.

Todo este torrente de palabras anunciadoras de naufragios, cataclismos y llantos como si nos tropezáramos con un Isidore Ducasse del siglo XX, va a rematar en el discurso final:

“Señoras y señores: Hay un muerto que aplasta sus cabellos bajo la cabeza adentro del ataúd. Vosotros tenéis hermosos dientes para decir hermosas palabras. Señoras y señores: Hay un pájaro que se abre en pleno vuelo y nos arroja la eternidad. Nos arroja entre sangre y vísceras la eternidad como una inmunda promesa. El pájaro adivinado por los astrónomos conoce todos los secretos. 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”.

Y con todo, con todo ese arrastre de sombrías palabras, *Temblor de cielo* es un canto de amor, de patético color y de inspirada forma.

No tiene un color sombrío la hazaña épica de Huidobro: *Mío Cid Campeador*. Dominan en ella el desenfado creacionista y el humor blanco, de insuperable calidad. Huidobro se atiene en un todo al poema y al romancero suprimiendo eso sí la afrenta de Corpes, que él considera falsa de toda falsedad:

“Además eso de la afrenta de Corpes es falso, primero porque históricamente sabemos que es falso y segundo porque no se explica que nadie se hubiera atrevido a azotar a las hijas del Cid, ni que éste lo hubiera tolerado y no hubiera tomado mucha mayor venganza de la que reza la leyenda. Yo no veo a mi abuelito el Cid permitiendo que se azotara a

mi tía María y a mi abuelita Cristina sin comerse crudos a sus maridos. Esto es falso: yo os lo juro. Si fuera cierto lo sabríamos en la familia y ya veríais cómo yo habría hecho añicos en estas páginas a ese par de infames. El hecho de que apenas me ocupo de ellos os probará que la tal afrenta es una ridícula mentira. Apelo a la docta y noble persona de don Ramón Menéndez Pidal”.

Con un admirable anacronismo poético, más que una rigurosa novela histórica, la hazaña del escritor chileno tiende a describirnos, en un gran fresco, la presencia inmortal del alma española.

También Huidobro es seducido por el teatro, como forma de expresión lírica, y nos entrega en *Gilles de Raiz* un retrato creacionista de ese extraño compañero de Juana de Arco, héroe asimismo de Huysmans y Shaw.

La atmósfera de la obra, así como lo advertiéramos en su *Temblor de cielo*, es acentuadamente sombría, y la repetición angustiosa de las frases propaga en ecos la tragedia de los personajes.

Orgullosamente, Huidobro había pretendido ser el creador de su propia obra, una obra que nada debiera al mundo y a la realidad, una obra que, respondiendo a la divisa de Montesquieu, en *El espíritu de las leyes*, fuese *prolem sine matre creatam* (hijo nacido sin madre). Mas la realidad va acumulando lentamente sobre estas obras de la inteligencia su pesado fardo de problemas, y un día llega en que el creador ve sobre el lienzo blanco de su pureza creadora diseñarse el rostro del dolor y del amor humanos.

La ciencia del poeta chileno es la de habernos presentado su obra sin borrar las huellas de la realidad, por mucho que ellas se opusieran a su teoría, y son estas huellas las que nos hacen tan interesantes y simpáticas su persona y su literatura.

No quisiéramos terminar este capítulo sin insistir, aunque la reiteración pudiera parecer molesta, en este doble aspecto de la obra huidobriana: el uno, el estado del poeta puro, hacedor, creador e insensibilizado, que pone nombre a los objetos brotados de su inteligencia y de su imaginación, objetos reales en la medida que la poesía les prestaba un cuerpo y un alma; y el otro, el estado del poeta transido, a la intemperie, acosado por la angustia del mundo contemporáneo, traspasado por la realidad con agudas saetas, y con los ojos abiertos a su dolor y a su amor, para transmutarlos en poesía.

Pues hay que decirlo reiteradamente: mientras el problema mayor de su juventud fue la preocupación estética, ahora el problema será la preocupa-

ción humana; mientras antes no quería para sus textos nada anecdótico o descriptivo, ahora no se opondrá a la invasión del mundo cotidiano.

Sin embargo, no sigamos adelante, puesto que él sabrá decirlo con mejores palabras que las nuestras:

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 nubes de palabras por los poros⁴⁸.

OCTAVO ESTADO DEL CREACIONISMO

Huidobro regresa a Chile en 1933. En su torno se agrupan escritores, pintores y músicos jóvenes, con los cuales organiza ferias de arte, exposiciones y recitales, publicando asimismo efímeras revistas: *Pro*, *Vital*, *Primero de Mayo* y *Total*, revista esta última que recoge su manifiesto humanístico en el que postula por una unidad completa del ser humano.

Su inquietud, la que en 1924 le impulsara a escribir su “Elegía a Lenin”, le acerca al comunismo, le hace escribir panfletos políticos, en los que está latente su gracia poética y más tarde le hace marchar a España para adherir a la causa de la infortunada República.

En Chile no publica libros de poemas, sino tres novelas: *Cagliostro*⁴⁹, *La próxima*⁵⁰ y *Papá o El diario de Alicia Mir*⁵¹. Publica, además, una pieza de teatro: *En la luna*⁵², y sus *Tres inmensas novelas*, escritas en colaboración con Hans Arp⁵³. Otra novela suya, *Sátiro o el Poder de las palabras*⁵⁴, vendrá después, pero no altera ningún orden si la consideramos en esta sección.

⁴⁸ *Altazor*, Canto I.

⁴⁹ *Cagliostro*. Ed. Zig-Zag, 1934. Hay traducción inglesa de Warre B. Wells: *The Mirror of a Mage (Cagliostro)*. Londrés, 1931, y Nueva York, 1931.

⁵⁰ *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)*. Ed. Julio Walton, 1934.

⁵¹ *Papá o El diario de Alicia Mir*. Ed. Julio Walton, 1934.

⁵² *En la luna*. Ed. Ercilla, 1934.

⁵³ *Tres inmensas novelas*. Con un retrato de Huidobro hecho por Hans Arp y otro de Arp hecho por Modigliani. Ed. Zig-Zag, 1935.

⁵⁴ *Sátiro o El poder de las palabras*. Ed. Zig-Zag, 1939.

Huidobro aplica en *Cagliostro* el mismo procedimiento que empleara para escribir *Mío Cid Campeador*, es decir, todo está condicionado a la acción de la novela, sin derivaciones psicológicas de ninguna clase. En cierto sentido, semeja un guión cinematográfico, y esta idea tuvo presente el autor, pues explica que *Cagliostro* es una novela-filme.

En cambio, en *La próxima* (*Historia que pasó en poco tiempo más*) vuelve



Vicente Huidobro con Diego Dublé Urrutia y Aníbal Jara en la hacienda Santa Rita.

Huidobro a derrochar el caudal de sus imágenes poéticas, transformando la novela en un vasto poema antibélico.

Cagliostro y *La próxima* son los dos extremos de una misma poesía, si así se pudiera decir hablando de novelas, y ellas nos aclaran el paralelismo estilístico del escritor chileno.

Vemos en *Cagliostro* las imágenes poéticas incorporadas a la acción, solidarias con ésta hasta el punto que el autor no necesita recurrir a las imágenes para expresarse, pues la acción misma es la imagen poética.

En cambio, en *La próxima*, acción e imagen se presentan por separado, y cuando se unen provocan un acentuado calofrío de belleza pánica.

Veremos dos ejemplos:

“Yo luchaba contra la corriente y a pesar de mis esfuerzos desesperados, apenas lograba avanzar un poco. La corriente contraria se convirtió en una tempestad, las olas me azotaban la cabeza como puños feroces. Me debatía contra la rabia de las aguas. Me hundía, volvía a salir a flote y volvía a hundirme. Ya creía que todo había terminado y que iba a morir en ese lago furioso, cuando tras una última ola apareció la ribera. La tempestad se calmó”⁵⁵.

⁵⁵*Cagliostro*, pág. 104.

En este fragmento, como en toda la novela, la acción y la imagen están unidas. No así en *La próxima*:

“Calles, calles. Una ciudad muerta tiene más calles que una ciudad viva. El viento pesca un diario en el suelo y se pone a jugar con él, luego lo levanta hasta la altura de los ojos y se lo lleva, se lo lleva, se aleja leyendo en silencio. Calles, calles de muertos. Muertos, muertos, calles y más calles, muertos y más muertos. Tantos muertos y tantas calles”.

Aparte de su valor estilístico, *La próxima* predice en 1934 una futura contienda atómica, con destrucción de ciudades y muerte de millones de personas.

Papá o El diario de Alicia Mir nos presenta a un personaje visto a través de los ojos de su hija, un personaje realmente maravilloso y con un aspecto casi irreal, cuyos defectos son virtudes y cuyas virtudes pasan los límites del milagro.

Huidobro se propuso describir en su pequeño guiñol, *En la luna*, las graciosas contingencias políticas de una pequeña república cuyo poder es tomado sucesivamente por los más disímiles gremios: los bomberos, los dentistas, etc.

También son de regocijado ánimo los mágicos relatos que Huidobro escribiera en colaboración con Hans Arp, *Tres inmensas novelas*, y a las que agregó otros textos suyos, para formar un volumen con el número de páginas requeridas por el editor.

Hans Arp, pintor y poeta alemán, pero de la llamada Escuela de París, tiene un estilo plástico y poético de la misma factura que admiramos en algunos escritos de Huidobro. Nos referimos, naturalmente, a aquellos que se caracterizan por la ausencia de imágenes, y cuyo ejemplo más cabal sería “El célebre océano”⁵⁶. También sería del caso anotar, en esta línea, gran cantidad de textos del poeta Benjamín Péret⁵⁷.

Para volver a las *Tres inmensas novelas*, diremos que juntos los dos, Vicente Huidobro y Hans Arp, consiguen relatos de insólita poesía, la que en

⁵⁶“El célebre océano”, en el folleto Presentaciones. Barcelona, 1932.

⁵⁷Benjamín Péret, *Le grand jeu*. París, 1928.

cualquiera relectura mantiene su permanente fragancia⁵⁸.

Por último, *Sátiro o El poder de las palabras*, cuyo subtítulo mismo es un programa, es una novela de franco psicologismo. Su personaje principal, Bernardo Saguen, ocioso y rico, va lentamente languideciendo porque se cree un sátiro, y esto porque alguien le increpó con este calificativo. De ahí el poder de las palabras. Mas, con toda la debilidad de esta obra, hay en ella un hermoso poema a los árboles, verdadero trozo de antología huidobriana:

“El eucalipto, el antípoda hermano que sale a recibirme al frente de su tribu y dirige la danza del saludo y el ofrecimiento hospitalario. Todo lo mío es tuyo en nombre de mi tribu y te ofrezco mis vastas tierras y toda el agua de mis ríos”.

Agreguemos, en estas apresuradas notas, y como dato importante para la historia literaria de nuestro país, la publicación, en 1935, de la *Antología de poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, pues ella nos presenta un voluminoso compendio de la obra huidobriana, siempre tan difícil de encontrar, en razón de haberse publicado la mayoría de los textos en el extranjero y en ediciones de muy escaso tiraje.

Y, por último, añadamos la colaboración de Huidobro en la revista *Mandrágora*, órgano de expresión del grupo del mismo nombre, colaboración que ha permitido a críticos mal informados atribuir a sus componentes un porcentaje creacionista en sus escritos.

NOVENO ESTADO DEL CREACIONISMO

Solamente en 1941 Huidobro vuelve a publicar libros de poesía. *Ver y palpar*⁵⁹ y *El ciudadano del olvido*⁶⁰ aparecen en la Editorial Ercilla, por recomendación de Luis Alberto Sánchez. Se reúnen en estas dos obras poemas escritos desde 1923 a 1934, algunos publicados en revistas, inéditos la mayor parte.

⁵⁸Existe traducción francesa del relato: “Salvad vuestros ojos”. *Les Quatre Vents*, núm. 4. París, 1946.

⁵⁹*Ver y palpar*. Ed. Ercilla, 1941.

⁶⁰*El ciudadano del olvido*. Ed. Ercilla, 1941.

Anotemos que estos poemas reflejan el rico paralelismo estilístico del escritor, desde los textos poblados de imágenes, como “Los señores de la familia”:

La nariz contra la nariz
La luna contra la luna
Señora qué día es hoy
Yo no puedo contestarle
Soy la hija del viento norte,

hasta aquellos de aglutinantes visiones, como “Un rincón olvidado:

“Pañuelos y adioses para los enfermos en sanatorios de nieve. Ventajoso desierto de los reyes. En la Europa Oriental los votos de los monjes y las dínamos son affiches de plazas populosas. Los potros del circo galopan sobre los sentimientos indeseables. En magnífico estado el milagro de las situaciones especializadas, la tempestad cargada de écharpes como los inviernos en Suiza. Controlad la geografía y decidme en dónde está la muerte electrizada, en dónde está la Tierra Prometida”.

Después de estos libros, muy ocasionalmente vuelve a publicar poemas en revistas, aunque ha producido tres, por lo menos, de excelente factura: “Monumento al mar”⁶¹, “El paso del retorno” y “Coronación de la muerte”, emocionante elegía a la muerte de su madre.

Ha sobrevenido la guerra, una nueva guerra; no es la guerra suya, pero va a Europa como corresponsal de un periódico uruguayo. Regresa con el alma malherida, escéptico de todo, salvo de la poesía⁶²:

Oh mis buenos amigos
¿Me habéis reconocido?
He vivido una vida que no puede vivirse
Pero tú, Poesía, no me has abandonado un solo instante.

⁶¹Existe traducción francesa de Fernand Verhesen: *Monument à la mer*, editada en 1956.

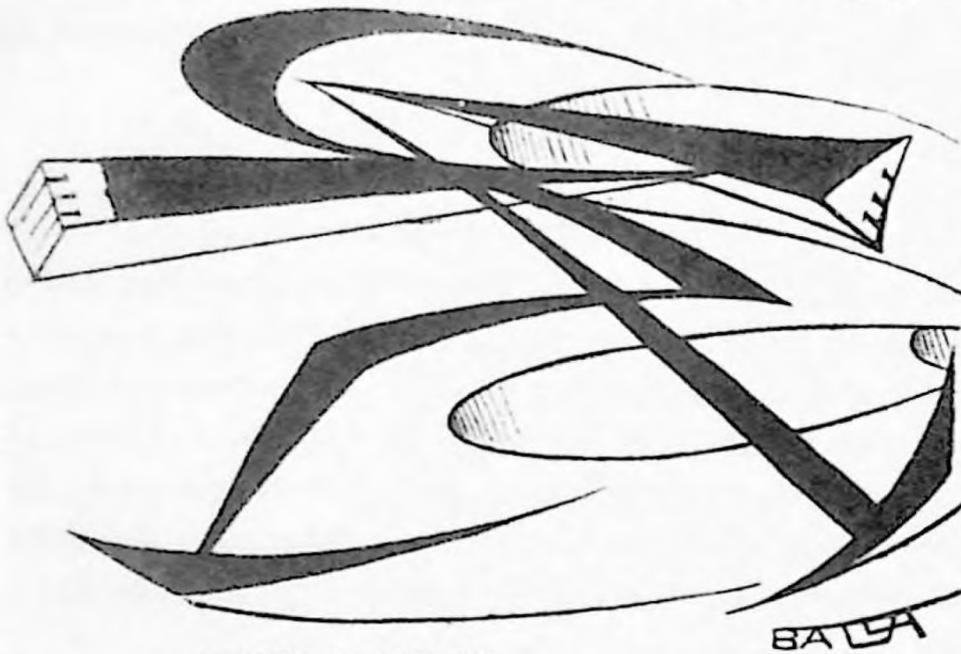
⁶²*Ultimos poemas*. Santiago, 1948 (esta edición que recoge los poemas inéditos del autor, se debe a la señora Manuela García Huidobro, hija del poeta).

IL FUTURISMO

RIVISTA
SINETICA

diretta da F. T. MARINETTI

DIREZIONE DEL
MOVIMENTO FUTURISTA
Corso Venezia, 61 - MILANO



IL PUGNO DI BOCCIONI

Mon cher Huidobro
J'ai lu Saisons choisies avec une
profonde joie intellectuelle.
Merci de tout mon cœur.
Votre ami

F. T. Marinetti

Un saludo de Felipe Tomás Marinetti, director del movimiento literario futurista en Italia. Le dice: "Mi querido Huidobro, he leído Saisons choisies con un profundo placer intelectual. Gracias de todo corazón. Su amigo. F. T. Marinetti."

Después sobreviene el fin físico del poeta, y el 2 de enero de 1948 muere en su finca de Cartagena, ocho días antes de cumplir los cincuenta y cinco años de edad. Manos piadosas han levantado su tumba en ese balneario popular para que el poeta repose frente al océano.

SU OBRA LITERARIA

Como resumen de nuestra apretada síntesis, en que nos hemos esforzado por recoger, uno por uno, los diferentes estados del creacionismo, tal como se perfilan en la obra huidobriana, podemos señalar varios importantes aportes de este escritor a la poesía moderna:

1. Huidobro sistematiza el caligrama como forma de expresión poética, en 1913, antes que ningún otro escritor.
2. Se apoya, también uno de los primeros entre los escritores, en una doctrina estética, de propia invención, para el desenvolvimiento de su obra.
3. Su teoría creacionista tendrá un eficaz resultado para ciertas experiencias de la poesía y, asimismo, para las llamadas escuelas abstractas y concretas de la pintura.
4. Impone la voz de nuestro continente en la polémica del arte moderno y de la poesía de vanguardia, aunque esta intervención suya le obligue a emplear otra lengua para sus textos, arriesgando la incompreensión de la crítica en lengua española.
5. Agrega extraordinarios textos líricos a la literatura universal de nuestro siglo.
6. Aporta su experiencia poética a la novela, y, sin transformar a ésta en novela poemática, le otorga una nueva sensibilidad.
7. Interviene en la literatura dramática y crea una pieza de teatro de inconfundible acento.

Seguramente, más importantes estudios acerca de la obra de Vicente Huidobro se publicarán en el futuro. El nuestro sólo ha pretendido estimular dichos trabajos, guiado por nuestro cariño y admiración hacia el hombre que contribuyó a crear las luces de la poesía moderna.