

LOS DESFASES DE VICENTE HUIDOBRO

Oscar Hahn
University Of Iowa

La distancia que media entre la teoría poética y su práctica escritural, entre el proyecto abstracto y su realización concreta, puede medirse con especial precisión en el caso de Vicente Huidobro. Aunque entre 1912 y 1915 Huidobro propone y desarrolla una nueva estética, conocida con el nombre de "creacionismo", llama la atención que los numerosos poemas escritos por él en esos mismos años, poco o nada tengan que ver con sus convicciones teóricas. Ni *La gruta del silencio*, ni *Canciones en la noche*, ni los salmos y parábolas de *Las pagodas ocultas*, ni los cantos de *Adán*, se rigen por otro canon que no sea el tradicional, pre-vanguardista. Incluso los caligramas que aparecen en *Canciones en la noche*, a pesar de su audaz composición gráfica, sólo repiten el ya obsoleto lenguaje del parnasianismo hispanoamericano.¹ Si no nos dejamos obnubilar por la ordenación caligramática y prescindimos de ella, un poema como "Triángulo armónico", que en la página dibuja dos formas triangulares enfrentadas por uno de los vértices, se leería de la siguiente manera:

Thesa
la bella
gentil princesa
es una blanca estrella
es una estrella japonesa.

¹ V. Huidobro, *Canciones en la noche*, Santiago, Imprenta Chile, 1913; libro incluido en Vicente Huidobro, *Obras completas I*, Prólogo de Hugo Montes, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976, pp. 113-136. Las citas de Huidobro provienen de esta edición en dos volúmenes, a cuyas páginas remitimos en medio de paréntesis.

HPR/4

Thesa es la más divina flor de Kioto
y cuando pasa triunfante en su palanquín
parece un tierno lirio, parece un pálido loto
arrancado una tarde de estío del imperial jardín (127).

Los versos precedentes, plagados de la retórica de fines del siglo XIX, con su linda princesa, su palanquín dariano y sus varias japonerías, más parecen escritos por un modernista menor, tardío y derivativo que por el iconoclasta inventor del creacionismo. Lo mismo ocurre con los otros caligramas de *Canciones en la noche*.

¿En qué consiste la nueva estética que Huidobro predica pero que aún no practica? No sin cierta soberbia, Huidobro asevera que los poetas, con rarísimas excepciones, jamás han hecho honor al verdadero sentido de la palabra "poesía", que quiere decir "creación". A lo único que se han dedicado, dice Huidobro, es a imitar servilmente la realidad. Pongamos como ejemplo estos versos de Evaristo Carriego:

Desde hace una semana falta ese parroquiano
que tiene una mirada tan llena de tristeza
y que todas las noches, sentado junto al piano
bebe invariablemente su vaso de cerveza
y fuma su cigarro . . . ²

Huidobro habría argumentado que Carriego sólo estaba copiando un hecho que existe o puede existir en el mundo real. Pero si el mismo Huidobro escribe: "El pájaro sonámbulo en los bosques / bebe / estas auroras rojas / Los dioses blancos de tu boca / ahógándose en el vaso. . ." (316); o si dice: "De una mirada encendí mi cigarro", estaría inventando fenómenos completamente nuevos, que ni ocurren ni pueden ocurrir afuera del poema; son sucesos puramente verbales, originados en la

² Fragmento del poema "El café", de Evaristo Carriego, que aparece en *Misas herejes. La canción del barrio*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso, p. 150. Son versos realistas, pero no por eso menos valiosos que los de Huidobro.

HPR/5

mente de un creador. Por eso este tipo de poesía recibe el rótulo de "creacionista", y el poeta que la ejerce es elevado a la categoría de "pequeño Dios".

La lucha infructuosa por trasladar al verso todas esas nociones que persistían en mantenerse en el plano de la mera especulación es revelada por Huidobro en un texto hallado por René de Costa entre sus papeles inéditos:

Esto es lo que debe hacer el poeta -dice Huidobro-, hacer una cosa que no sea ni imitación ni exageración de la realidad. Hacer un poema que no sea otra cosa que un Poema. Sin ningún elemento extraño, completamente puro, absolutamente desligado de todo: un poema es una página en el cielo.

La meta es clara, pero Huidobro está consciente de la dificultad que significa alcanzarla y termina confesando desalentado:

Una vez estudiado todo esto viene el ponerlo en práctica. El hecho: al querer realizar lo que era el fruto de largos estudios y meditaciones, al hacer el primer poema que podríamos llamar puro, tratando de que cada cosa fuera creada por mí, me encontré con enormes dificultades. Hice dos, tres, cuatro, lo menos diez, pero había algo que me fallaba.³

Solamente a partir de 1916 encontramos los primeros indicios de que sus ideas innovadoras están echando raíces en el verbo poético y que no son simples espejismos. La metamorfosis de Huidobro comienza a vislumbrarse en algunos poemas de *El espejo de agua*.⁴

³ René de Costa, *Huidobro: Los oficios del poeta*, México: FCE, 1984, p. 56.

⁴ V. Huidobro, *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916; libro incluido en V. Huidobro, *Obras completas I*, pp. 219-223. Hay también una edición facsimilar en *Peña Labra, III, 12 (verano, 1974)*.

HPR/6

Esta plaquette de apenas nueve composiciones, que fue publicada originalmente en Buenos Aires y que causara tantas polémicas cuando se puso en duda la veracidad de su fecha de publicación,⁵ se abre con el célebre manifiesto "Arte poética", que plantea en verso lo que antes Huidobro había planteado en prosa: las bases de la estética por la que se insta a los poetas a inventar "mundos nuevos". Además, contiene la famosa calificación del poeta como "pequeño Dios" o creador de cosmos verbales. La mera presencia de esta poética en verso, sumada a su preocupación teórica en prosa, son los primeros signos de que Huidobro se está moviendo en otra dirección. Las reflexiones sobre el arte de la palabra forman parte medular del quehacer del poeta moderno, como lo atestiguan Valéry, Eliot y Octavio Paz, por citar tres casos evidentes. Pero, otra vez, de nada habría servido este manifiesto versificado, si inmediatamente después Huidobro no hubiera predicado con el ejemplo. Y eso es exactamente lo que ocurre con el segundo poema impreso en la plaquette: "El espejo de agua".

La composición que da título al libro funciona simultáneamente como poema y como meta-poema. En cuanto poema, Huidobro funda en él, por primera vez, un universo totalmente creacionista, regido por sus propias leyes y ajeno a la concepción mimética que gobernaba su poesía anterior:

⁵ Gracias al aporte de Richard L. Admussen y René de Costa el conflicto fue resuelto a favor de Huidobro. Véase de estos autores, "Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de *El espejo de agua*", en *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Edición de René de Costa, Taurus, Madrid, 1975, pp. 249-264.

HPR/7

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe,
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.
Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo (219-20).

Los únicos rasgos "tradicionales" que el texto conserva intactos son la puntuación, que Huidobro habría de eliminar por completo a partir de *Horizon Carré*,⁶ y la rima asonante, presente en casi toda la plaquette. Porque en lo que compete al ritmo versal, Huidobro ya se maneja con bastante soltura: combina versos de diversas medidas y acentuaciones, que lo acercan al verso libre vanguardista.

Algo semejante, aunque sin éxito, había intentado muy poco antes en *Adán*, libro en el que teoriza sobre las diferencias entre los varios tipos de versos:

⁶ En *Horizon Carré*, Paris, Paul Biralt, 1917, aparecen varios poemas de *El espejo de agua*, en versión francesa, reelaborados y adaptados a la nueva disposición tipográfica.

HPR/8

Los retóricos españoles -dice en el "Prefacio"- confunden el verso libre con el verso blanco. El primero es una mezcla de ritmos, armoniosa en su conjunto, y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas), y el segundo es siempre de igual número de sílabas y sin rima (188).⁷

Nótese que en la concepción huidobriana de esos años el verso libre no goza de verdadera libertad y continúa encadenado a la rima. Tanto es así que en *Ecuatorial*, obra que inaugura la Vanguardia en lengua española, aún conserva la rima asonante.

Si examinamos el ritmo de los "versos libres" de *Adán*, otra vez queda en evidencia el divorcio entre la teoría y la praxis poética. Huidobro está consciente de las virtudes de esa forma de versificación y percibe muy bien que lo importante es la "armonía total de la estrofa" y no "cada verso en particular". A los críticos que no captan la armonía del verso libre les sugiere que reeduquen el oído, y les recuerda que cuando Boscán importó el endecasílabo desde Italia, fue tratado con dureza. Pero el Huidobro de este libro resulta más afín al Marqués de Santillana que a Juan Boscán. A semejanza de lo que ocurre con el autor de los imperfectos "sonetos fechos al itálico modo", su manejo de la estructura rítmica todavía es vacilante. El poeta, olvidando su propia prédica, presta más atención a los versos individuales que al equilibrio fónico de las unidades de sentido. Algo muy distinto sucede en "El espejo de agua", donde ya ha logrado la destreza necesaria para impedir que la variedad silábica y la pluralidad acentual rompan la armonía del poema.

⁷ "Prefacio" a V. Huidobro, *Adán*, Santiago, Universitaria, 1916; libro incluido en *Obras completas I*, pp. 187-216.

HPR/9

Que en "El espejo de agua" Huidobro utilice la figura de un espejo -aunque sea de agua- resulta bastante contradictorio a primera vista. El espejo representa justamente lo contrario de la estética creacionista y es el símil más socorrido para ilustrar la doctrina según la cual la obra de arte es un mero reflejo de la realidad. Y Huidobro lo sabe mejor que nadie. "Toda la historia del arte, dirá en algún momento, no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios". Al examinar este desarrollo, agrega, uno ve "claramente la tendencia del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad".⁸

Pronto constatamos que no hay contradicción alguna. En rigor no se trata de un espejo de agua instalado en algún parque público, sino de un espejo en movimiento, adosado verticalmente en la pared de un dormitorio, y cuya luna es líquida: "Mi espejo, corriente por las noches, / se hace arroyo y se aleja de mi cuarto". Este espejo creacionista, ajeno a las leyes de la física, es en sí mismo una realidad autónoma y cambiante que funciona de manera independiente. Compárese con el espejo, también de agua, simple reproductor pasivo del mundo exterior, en el que se contempla el Adán del poema homónimo, y la diferencia se hará evidente:

Y al inclinar la cabeza hacia el agua
Vio en ella un rostro como el que él se palpaba
Oh raro misterio! ¿Por qué se duplicaba?
Y vio que a la corriente clara
El cielo bajaba,
Vio que el agua del remanso
Le traía los árboles casi a las mismas manos (201-202).

⁸ V. Huidobro, "La creación pura", en *Obras completas I*, p. 719.

HPR/10

El tránsito del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios delata en el fondo el camino recorrido por la propia obra en verso de Huidobro: la evolución desde una poesía mimética hacia una poesía no-mimética.

Cabe mencionar también que movido por su intención ruptural "El espejo de agua" repite la conocida crítica de Enrique González Martínez, quien en 1911 incitaba a torcerle el cuello al cisne modernista, símbolo del Ideal, la Hermosura y la Nueva Poesía (nótese lo efímero del concepto de novedad), y a reemplazarlo por el sapiente búho posmodernista. Huidobro hace uso del mismo manido símbolo, para anunciar el fin del sistema poético precedente: "Mi espejo, más profundo que el orbe, / donde todos los cisnes se ahogaron".

También cambian de signo una serie de elementos: arroyo, desnudez, cielo, ensueños, rosa, ruiseñor, los que, desligados de su contexto, más parecen extraídos de algún poema de Juan Ramón Jiménez. Retornados esos vocablos al discurso huidobriano, pronto revelan que estamos frente a algo distinto: el espejo cobra vida y abandona el cuarto, mudado en arroyo; la abstracción "desnudez" adquiere materialidad, lo que permite anclarla en el espejo; técnica que por lo demás es descrita por Huidobro en la carta a Thomas Chazal, cuando enumera los procedimientos propios del creacionismo: "Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto . . . pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos" (739). Y, en fin, los ensueños se ponen en movimiento, la rosa florece en el pecho del poeta y el ruiseñor vibra en su dedo.

Examinemos ahora algunas frases y versos que indican la inminencia de un nuevo canon. El audaz acoplamiento "cielos sonámbulos" podría sintetizar por sí solo el cambio de estética. Al unir elementos que "objetiva y lógicamente no pueden unirse", esa figura resplandece como imagen típica de la lírica moderna.⁹ O, en palabras

⁹ Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 24. Antes que Huidobro, Leopoldo Lugones había hablado de las "sonámbulas praderas", en el soneto "El éxtasis", de *Los crepúsculos del jardín* (1905).

HPR/11

del mismo Huidobro, su visión descubre "la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas" (726). Por su parte, el rival literario de Huidobro, Pierre Reverdy, había escrito en 1918: "La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas".¹⁰ En estas declaraciones hay que subrayar los adjetivos "lejanas" o "alejadas", de lo contrario el procedimiento diferiría poco de la metáfora tradicional. Recordemos, además, que un libro de Huidobro cuyo título fue anunciado pero que jamás vio la imprenta, se llamaba *Los espejos sonámbulos*. Mucho más tarde, en 1928, García Lorca nos propondría un "romance sonámbulo".

Otro verso de "El espejo de agua" que revela el tránsito desde la lírica tradicional a la lírica moderna es "una rosa secreta se hincha en mi pecho". La frase es susceptible de dos lecturas opuestas. La lectura figurada sólo conseguiría devolver la imagen hacia el ámbito de la metáfora tradicional. En términos de Dámaso Alonso, se trataría de una "metáfora impura". Un elemento *in praesentia* (la rosa), más un determinativo: "se hincha en mi pecho", que aludirían a un elemento *in absentia*: el corazón.¹¹ La lectura literal, por el contrario, instala de lleno a la imagen en la órbita de la poesía vanguardista. No es ya una metáfora del corazón: el hablante, literalmente, tiene una flor adentro del pecho. Estamos frente a un fenómeno que no puede darse en la realidad externa y que sólo nace por virtud del poema; es decir, frente a un acontecimiento cabalmente creacionista. Hay que reconocer, eso sí, que el verso admite la lectura figurada y que muchas veces el mismo Huidobro muestra ciertas vacilaciones frente a la oposición uso figurado / uso literal, debido a ese fetichismo por la metáfora tan expandido en los comienzos de la Vanguardia, y que hallara terreno fértil en el Ultraísmo español e hispanoamericano.

¹⁰ Revista *Nord-Sud* (Marzo de 1918).

¹¹ Ver "Poesía arábigo andaluza y gongorismo" (nota 19), en Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 31-65.

HPR/12

Un problema diferente presenta el verso "los ensueños se alejan como barcos". Huidobro le otorga al ensueño un carácter completamente negativo y hasta llega a considerarlo trivial y ajeno a la verdadera poesía: "El ensueño pertenece a todo el mundo; el delirio sólo pertenece a los poetas", declara. Y yendo aun más lejos, llega a sostener que el ensueño es producto de la debilidad cerebral.¹² No obstante, los ensueños ocupan un lugar destacado en "El espejo de agua". ¿Cómo es posible?

Lo que ocurre es que Huidobro distingue dos tipos de ensueños: el ensueño libre y el ensueño sometido. Al primero lo rechaza de plano, porque lo asocia con las técnicas surrealistas, y en particular con la falta de control racional que ocurriría durante el acto de la escritura, como resultado del automatismo psíquico. Además, Huidobro desconfía de la supuesta naturaleza poética de las imágenes oníricas presentadas en bruto. No hay tal "ensueño libre", asevera Huidobro; durante la creación poética, la fase inconsciente es sucedida por una segunda fase en la que el ensueño espontáneo es regulado y controlado por la razón. En rigor, dice él, todo producto literario es un "ensueño sometido".

A los "ensueños sometidos" remite entonces "El espejo de agua"; al singular proceso mental que vive el poeta, mezcla de razón y sinrazón. Lo más importante para el proyecto creacionista es que en este poema los ensueños pierden su condición subjetiva y evanescente. Adquieren materialidad y se convierten en naves que zarpan. Tal existencia objetiva es reafirmada poco después. El poeta es capaz de pararse sobre la cubierta de uno de esos barcos-ensueños y emitir su canto lírico: "De pie en la popa siempre me veréis cantando".

Muy significativo es el verso "un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo". A la vez que símil de la figura del poeta, esta avecilla simboliza la inspiración artística y la eternidad del canto lírico, igual que en la tradición europea. Pero el ruiseñor huidobriano no se mantiene inalterable, sino que va experimentando distintos cambios. Las

¹² Vicente Huidobro, "Manifiesto de manifiestos", *Obras completas I*, pp. 722-731.

HPR/13

metamorfosis que sufre el ruiseñor de libro en libro ilustran inmejorablemente las diferentes etapas de la evolución poética de Huidobro. Empieza en *Ecos del alma* con una imagen del ruiseñor bastante tradicional, entre romántica y modernista: "Ruiseñor que cansado de la tierra / alzaste el vuelo al alto firmamento". En *El espejo de agua* tenemos la primera transformación. Ahora se trata de un "ruiseñor ebrio", con toda la carga conceptual que el poeta le asigna a ese adjetivo, como veremos más adelante. Después viene el ruiseñor tecnológico de *Ecuatorial*. "El ruiseñor mecánico ha cantado", escribe en este poema apocalíptico. ¿Por qué mecánico? Porque a esas alturas de su evolución estética lo que Huidobro hace es analogar la poesía creacionista a la Tecnología, al sostener que el poema debe ser una máquina verbal, un artefacto que funciona según leyes científicas que el autor descubre.¹³

Todo este proceso de cambios desemboca en *Altazor* con el nacimiento del proteico "ro-si-ñol" ("rosignol"), que, pensado en francés, le permite intercalar cada una de las notas de la escala musical:

Pero el cielo prefiere el rodoñol
Su niño querido el rorreñol
Su flor de alegría el romiñol
Su piel de lágrimas el rofañol
Su garganta nocturna el rosolñol
El rolañol

El rosiñol (413)

¹³ Me ocupo de este tema en mi artículo "Vicente Huidobro: del reino mecánico al Apocalipsis". En *Revista Iberoamericana*, 168-169 (1994), pp. 723-730.

HPR/14

Mediante la técnica de fragmentación y desconstrucción del lenguaje, consigue que el canto de este ruiseñor cubista sea emitido por su propio cuerpo verbal, con palabras que trinan.

El juego de transfiguraciones que hemos puesto en evidencia culmina de una manera drástica: se convierte en una verdadera mutación. El ruiseñor alcanza el "alto firmamento" al que aspiraba Huidobro en *Ecos del alma*, y se transforma en el super-ruiseñor; en el azor cuyo cuerpo es su propio canto, en Altazor.

Una manifestación explícita de lo que este volátil lírico implica para Huidobro se encuentra en la carta dirigida a Roberto Suárez que fue puesta como preámbulo a la novela *La próxima*.¹⁴ Escribe Huidobro: "Es tan admirable el canto de los ruiseñores que ha podido resistir a los malos poetas del mundo durante tantos siglos". Y añade: "Y nadie como tú para explicar, para sentir la voz de ese pájaro ebrio de su propia alma" (241-42).¹⁵

Retengamos la frase "ebrio de su propia alma". En esa misma narración hay otras dos referencias a la "ebriedad". Alberto Duren, uno de los personajes de la novela, dice que el ser humano necesita de una cierta ebriedad, a la que define como "un escalofrío lírico". Y Alberto Roc, el protagonista de la historia, es más preciso aun al llamarla "una nueva energía" (311).¹⁶ Mas otra vez son las disquisiciones teóricas de Huidobro las que arrojan luz definitiva sobre la asociación del ruiseñor con la ebriedad.¹⁷ La ebriedad lírica no debe vincularse con algún sopor mental, análogo al que produce la ingestión de alcohol o drogas, ni con el desarreglo de los sentidos al que apunta "El barco ebrio" de

¹⁴ V. Huidobro, *La próxima*, Santiago, Walton, 1934; novela incluida en *Obras completas II*, pp. 241-318.

¹⁵ Consignemos, como dato curioso, que alguna vez Huidobro quiso llevar a cabo el proyecto de de importar ruiseñores desde el continente europeo, para aclimatarlos en Chile.

¹⁶ Es difícil no asociar estas palabras con el "frisson nouveau" de Baudelaire.

¹⁷ Cfr. "Manifiesto de manifiestos".

HPR/15

Rimbaud. La ebriedad o delirio poético, dice Huidobro, es "la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos del mundo exterior pueden ponerlos en dicho estado de fiebre y alta frecuencia nemónica". Este delirio no es un estado inconsciente, fruto del adormecimiento del cerebro, como en el surrealismo, sino un estado de superconciencia, fruto de un cerebro despierto, que se consigue cuando las facultades intelectuales adquieren una calidad de onda y una intensidad vibratoria de nivel superior. E insiste en distanciarse del automatismo psíquico, puntualizando que la razón juega un papel central en el proceso creativo: "Ella es el tamiz y la organizadora del delirio, y sin ella vuestro poema sería una obra impura, híbrida" (725).

No cabe duda de que el ruiseñor es ya un mínimo antepasado de Altazor y que ocupa un lugar preciso en la ornitología poética hispanoamericana, que va del cisne modernista al búho posmodernista; del búho al ruiseñor ebrio, y de éste al sumo pájaro, el Alto Azor. Sin embargo, la intensidad vibratoria de *El espejo de agua* es aun incipiente y el libro sólo consigue bordear las fronteras de la lírica moderna. Habría que esperar hasta la publicación de *Ecuatorial*, concreción plena de la voluntad del poeta y primera piedra de la Vanguardia en lengua castellana, para contemplar la encarnación de la teoría de Huidobro en una práctica sólida y coherente.