«NON SERVIAM»: HUIDOBRO Y LOS ORIGENES DE LA MODERNIDAD

En *Blindness and Insight*, Paul de Man nos recuerda que un proceso «autorreflexivo» preside los períodos de crisis humana, los cuales se caracterizan por una *separación*: «between what, in literature, is in conformity with the original intent and what has irrevocably fallen away from this source»¹. El concepto de *desprendimiento* o de *separación* se aplica de modo igual a la creación individual y a las formas —divergentes *vis à vis* la tradición— en que ella se inserta en la expresión literaria de un período o de un movimiento. Secuela de esta teoría genésica de las transformaciones culturales es, en un nivel individual, la trascendencia de los signos de crisis o de separación, que en la obra de Huidobro se patentizan en sus primeros libros poéticos, en una escritura de temple romántico, en la cual, sin embargo, se manifiestan los gérmenes de un estilo de pensar y escribir que, con el tiempo, se identificará con el de la modernidad de manera consistente y original.

El escrutinio de los orígenes y de las normas de la literatura vanguardista —y aun de los del primer modernismo hispanoamericano²— revela la presencia de la separación señalada por De Man, la misma que en dos momentos distintos se expresa en la teoría literaria de Huidobro. En 1914, la búsqueda libertadora y la autonomía del ser aparecen en «Non serviam», documento fundamental para trazar la evolución del poeta hacia las formas expresivas de la modernidad. En él afirma que «hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada»; «nunca hemos creado realidades propias»³.

¹ *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 8.

² Sobre la modernidad del modernismo hispanoamericano, véase el excelente estudio de Saúl Yurkievich *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976).

³ Vicente Huidobro, *Obras completas* (Santiago: Andrés Bello, 1976) I, 715. De aquí en adelante citaremos esta edición en forma abreviada dentro del tex-

Y, posteriormente, hacia el final del proceso modernizador, formula en «Total» (1934), con perspectiva histórica, conceptos antinormativos más trascendentes: «Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida. Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo» (I, 753). La ruptura y la fragmentación sociales —la separación señalada por De Man— producen una añoranza de unidad, la nostalgia por lo desaparecido⁴, lo cual sintetiza Huidobro en el mismo manifiesto: «¿No podéis dar un hombre, *todo un hombre*, un hombre *entero*?» (I, 756; el énfasis es mío). En este escrito, y en su título simbólico —«Total»—, está expresado el homocentrismo armónico, autónomo y abarcador, cuyo eje giratorio, ya en los albores de la modernización, expresó Rousseau como «l'Être existant» frente a la nulidad de los fraccionados fenómenos humanos⁵.

Evocar así, a manera de Paul de Man, un texto de Rousseau y yuxtaponer sus conceptos con los escritos de Huidobro es tan pertinente como productivo —aunque no lo parezca a primera vista— en relación con el problema de los orígenes de la modernidad de Huidobro si, al cotejar estos textos, meditamos sobre las conceptualizaciones de Octavio Paz en torno a las afinidades de las modernidades literarias: «Un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo xx»⁶. Los une un proceso crítico de planteamientos dualísticos que en el terreno literario refleja las transformaciones socioeconómicas y las disfunciones respecto a ellas que asedian al artista. Atrapado en una red de contradicciones —la idea burguesa de la modernidad (el progreso, la ciencia, el crecimiento industrial), en oposición a la modernidad artística de las vanguardias a partir de sus orígenes románticos⁷—, el escritor moderno construye su mundo sobre un centro, un eje, subjetivo y personal. Por tanto, cuando Rousseau, en el mismo texto, recuerda que «el país de la quimera es en este mundo el único digno de ser po-

to de nuestro estudio, indicando el volumen y la página, es decir, (I, 715). En 1921, en una conferencia, desarrolla los conceptos de distancia, alejamiento, autonomía: «El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla» (I, 716).

⁴ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila, 1975), p. 20.

⁵ En la *Nueva Eloísa*. Véase De Man, *op. cit.*, pp. 17-18, para una discusión de estos conceptos.

⁶ *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1974), pp. 22-23.

⁷ Véase Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 41-42.

blado..., y de tal naturaleza es la nada de las cosas humanas que fuera del *ser existente* y solitario, no hay nada bello sino lo que no es»⁸, formula una de las preocupaciones constantes de Huidobro desde sus primeras creaciones románticas hasta las de su período de plena vanguardia.

Siguiendo el ya citado «principio» unificador de la modernidad sentado por Paz, es lícito, entonces, reunir los orígenes de la vanguardia con la plenitud creacionista desde la perspectiva de un proceso de interiorización, patente ya en los escritos primigenios —desde *Ecos del alma* (1911-1912) hasta *El espejo de agua* (1915-1916)—, tentativa que implica la existencia de una visión «total», crítica y autorreflexiva como norma o denominador común del romanticismo, el modernismo, el simbolismo y las expresiones vanguardistas y creacionistas⁹. Y si enfocamos el desarrollo de la expresión poética de Huidobro de este modo, con un mayor sentido evolutivo, comprenderemos la génesis de su expresión en términos de la modernidad concebida como un deseo de eliminar el pasado¹⁰ para alcanzar así un nuevo y verdadero presente con un centro que es una cancelación y, a la vez, un girar continuo¹¹. Y, por último, si limitamos nuestra atención al primer período de este proceso huidobriano, o sea, al que comprende los años 1911 a 1914, es decir, la poesía inicial, se verá que los principios de *creación* y de *ruptura* son dos caras de una medalla moderna, según la descripción en *Pasando y pasando* (1914), texto imprescindible para comparar y valorar los conceptos teóricos con las creaciones primigenias. En estas crónicas y comentarios leemos: «Odio la rutina, el cliché y lo retórico. / Odio las momias y los subterráneos de museo. / Odio los fósiles literarios. / Amo lo original, lo extraño. / Amo todas las bizarrías y gestos

⁸ Traducción mía del original citado por De Man, *op. cit.*, p. 17.

⁹ Calinescu, por ejemplo, al comparar las etapas evolutivas de la expresión hispanoamericana desde el *modernismo*, observa con perspicacia crítica casi única: «Clearly, ultramodernism is different from (and in almost every respect more extreme than) *modernismo*, but this does not preclude the possibility of seeing them both as manifestations of the same interest in *modernity*, a *modernity* which is certainly changing—to the point that change constitutes its essence—and which is in any one of its major aspects in radical contrast to the stability of tradition» [p. 77].

¹⁰ El concepto del pasado reviste múltiples facetas, algunas polémicas o problemáticas. De Man, por ejemplo, observa que «it becomes impossible to overcome history in the name of life or to forget the past in the name of modernity, because both are linked by a temporal chain that gives them a common destiny» [*Op. cit.*, p. 150].

¹¹ De Man, *Ibid.*, p. 148.

de rebelión. / Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado. / Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas» (I, 658).

No se trata de un leve rechazo, de un reajuste de principios clásicos, sino de un repudio tajante de las normas y tradiciones pertenecientes al pasado. En el texto el poeta insiste sobre el cultivo de lo extraño, el sueño del futuro, el delirio (tan recalcado por Huidobro), el tiempo futuro y, por fin, la existencia de las relaciones invisibles como la materia prima de la conceptualización poética. Lo velado se equipara con el misterio, con el de Baudelaire, cuya esencia Huidobro plasma en la imagen de las *puertas* en *Las pagodas ocultas* (1914), puertas que ofrecen una «cariñosa invitación» a la comprensión intuitiva, descomunal y privilegiada de los poetas, o sea, lo que para Huidobro constituye la inteligencia de «los profundos» (I, 139). Esta visión, siempre nueva, abierta y penetradora —la de la modernidad—, está formulada al margen de la idea de las escuelas literarias, pues Huidobro prefiere la noción de épocas, y, por último, confiesa que no cree en nada estable (cambio, ruptura, discontinuidad); sólo en el movimiento creador: «el acto creativo y no el de la cristalización» (I, 721). En defensa de esta perspectiva, el ejemplo de Baudelaire es otra vez iluminador, pues para el poeta francés la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, un extremo de la polarización artística, en el cual lo nuevo (moderno) se metamorfosea, y lo antiguo (clásico) queda constante, eterno e inmutable¹².

Un acto creador —el de la rotación frente a la plasmación— preside el proceso normativo de las estructuras antitéticas. De allí, por ejemplo, en el «Nocturno» de su primer libro (*Ecos del alma*), al escindir la vida, percibe en ella un proceso de notas transformadoras:

Yo no temo la muerte y los gusanos.

¡Que de la larva salen mariposas!

¡Que son todos los muertos mis hermanos! (I, 24).

Este tipo de estructuración dualística refleja y confirma la ya aludida perspectiva, que en la época moderna se identifica con los románticos y en la literatura moderna europea con las ideas de Baudelaire. Comprender que hay dos estilos de vida, uno de base socioeconómica, identificado con la creciente y dominante cultura burguesa, en la cual el

¹² «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» [*Oeuvres complètes* (París: Gallimard, 1961), p. 296].

poeta se siente aturdido y alienado («En tiempos de una gran confusión espiritual..., sentía arder mi cerebro...», I, 189), y otro, una cultura de oposición creada por el poeta, una realidad cuyo centro es autónomo en su subjetividad y poblado de secretos, misterios y sueños, es comprender el proceso del verdadero creador: «El poeta es un pequeño Dios», sentenciaría Huidobro en *El espejo de agua* (I, 219).

Pero antes, en su *Adán* (1914), preocupado por estos conceptos originarios, describirá la mirada de Adán en términos de la primera visión comprensiva y, por eso mismo, la única verdadera: «... todo miraba por vez primera / Libre de adquisiciones anteriores, / Libre de herencias» (I, 218). Libre de herencias, Adán simboliza lo prístino y su mirada pertenece a una de las caras de la modernidad, pues opone lo nuevo a lo antiguo, estructuración del universo que encarna la dualidad bodele-leriana de «Mon coeur mis à nu»: «Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan»¹³.

Lo satánico se convierte en el mundo inferior de la modernidad burguesa; son los gusanos de «Nocturno», y éstos, junto con la larva, constituyen la mirada doble, antitética, que en Huidobro anticipa y se emparenta con la búsqueda creacionista desde el espacio verbal libre: el de la imaginación, de la negación y de la reconstrucción de la naturaleza, en «Non serviam»: «Mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos...» (I, 715). En esta esfera sin trabas, en esta construcción espacial, el poeta alude a su anhelo de montar: «¡Qué ganas siente el alma / De alzar el vuelo!» (I, 17), imagen que podemos contrastar, para poner en evidencia el grado de modernidad en comparación con las creaciones de *Ecos del alma*, donde priva la certeza de límites —«l'enfer» bodele-riano, o el mundo inferior de la simbología martiana—: «He de seguir pisando / El cieno inmundo» (I, 19). Estos últimos versos pertenecen al poema «El Cristo del monte», y preludian la fuga idealista de la dinámica imaginística de Huidobro hacia la «creación del mundo», centro personal de escape y realidad superior: «Arranca, corazón —dice el poeta—, huye del mundo. / Arranca de este lodazal inmundo» («Sursum corda», I, 31).

El arranque —la ruptura, la bipolarización características de la modernidad— vislumbrado tan temprano por Huidobro toma la forma de una desviación constante hacia la renovación moderna. Se transparenta, de manera concreta, como un contramovimiento desde la Naturaleza ha-

¹³ *Ibid.*, p. 1277.

cia reinos desconocidos¹⁴, jardines interiores o lejanos que anticipan el proceso autónomo de la creación —el proceso de transformación que en la imaginaria de Huidobro va desde el Hombre-Espejo al Hombre-Dios¹⁵. Huidobro evoca «la vida más rica de interior» (I, 99) o «los ojos floridos de paisajes internos» (I, 112) en *La gruta del silencio* (1913). En *Las pagodas ocultas* el desdoblamiento hacia el interior se intensifica con la voz del poeta conversando con su alma —diálogo que recuerda a González Martínez y su búsqueda de un sentido profundo de la vida en los estratos escondidos de la Naturaleza. «Tú, Alma mía, has de estar en contacto con el alma de las cosas, has de llegar a sus últimas raíces» (I, 138). O se transparenta en la interiorización, en el abandono de la búsqueda trascendente, y, en su lugar, la iniciación del endiosamiento de la potencia subjetiva del alma: «Dios es ella misma, eres tú mismo. No lo busques en otra parte» (I, 179).

En el camino hacia el creacionismo —hacia la modernidad— hay una dialéctica de transición cuyas notas características son el abandono del mundo exterior («Non serviam») como catalista y objeto poético; la visión profunda de la Naturaleza; una compenetración del alma del poeta con el espíritu religioso de la Naturaleza, y la Naturaleza como visión lejana. En esta última característica se trata de un desplazamiento espacial, descrito por Mario Praz como una estructura telescópica que permite la contemplación del mundo inmediato y, a la vez, de otro más perfecto¹⁶, construcción representada por el *horizonte* de Huidobro: «Y al envolverme con tu larga mirada de seda, mi alma se pondrá grande y luminosa como un horizonte. Y mi corazón, rompiendo sus límites, sentirá el ansia de diluirse en todas las cosas y darse por entero a todo» (I, 151).

Diluirse es concebido en este salmo de amor como un acto de creación cuyo centro es el poeta asediado por el «verdadero sentido de la palabra» (I, 732), como lo expresará más tarde en «El creacionismo». Con palabras y conceptos tradicionales se acerca al acto de realizar un

¹⁴ Véase, en forma tradicional, y en un contexto todavía religioso: «Lamento que al salir [cada nota] por la ancha herida / Vaya a perderse en la región ignota, / En la obscura región desconocida» («A la Santísima Virgen», I, 22).

¹⁵ «La historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios..., tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad...» [I, 719].

¹⁶ En *Mnemosyne, the Parallel between Literature and the Visual Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1970), p. 163. De Huidobro es la observación que «el poeta os tiende la mano para conducirlos más allá del último horizonte... en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso...» [I, 717].

universo de *fenómenos* (I, 733) de estructura inusitada, liberado de las amarras de los tradicionalismos premodernos. «El mundo confluye en él —dice Guillermo Sucre— y fluye de él; el poeta lo crea y a un tiempo es creado por él»¹⁷.

En este proceso doble, y en el antagónico de *cancelación-creación*, el ser individual adquiere una autonomía singular, dinámica, cuyos orígenes pueden trazarse a partir de 1912, según Huidobro. En *La gruta del silencio* (1913), el alejamiento de la naturaleza y la creación interiorizada producen versos como «La tarde dice versos a la luna, / Que descuelga su velo de gasa bruna» (I, 97). «La alcoba se ha dormido en el espejo» (I, 109). Y en *Adán*, Huidobro nos advierte que su personaje central no es un ser pasivo, sino un Adán científico, el producto emprendedor de la cultura burguesa moderna de la época de progreso científico y, por tanto, «el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración» (I, 187). Esta actualización bíblica —el pasado en el presente— la une Huidobro al sueño de una Estética del Futuro —el futuro en el presente—, dislocación y reestructuración libres del tiempo cuyos antecedentes se encuentran en *La gruta del silencio*:

He de hacer del pasado mi presente,
Alargaré hasta hoy el tiempo ido,
O haré que mi presente retroceda al pasado
Para gustarlo siempre, para siempre vivirlo.
.....
Seré una vida detenida
En el pasado (I, 99).

Adán es la autonomía mayestática con una trascendencia doble: primero, «porque todo miraba por vez primera / Libre de adquisiciones anteriores», y segundo, por pertenecer cronológicamente al período de la declaración de la libertad estética y creadora de *Non serviam*. Camino a la plasmación de sus ideas «creacionistas», el poeta en estos dos textos rompe con el pasado mediante la figura de Adán por un lado y la del creador mago por otro. Citando a Emerson, en el prólogo al poema *Adán* insiste Huidobro sobre el «poeta... [como] único sabio verdadero», o sea, sobre su naturaleza de veedor sutil y creador en un sentido primario, edénico: «Sólo él estuvo presente a las manifestaciones íntimas de las cosas que describe» (I, 189). Enuncia el principio del origen, del centro creador, siempre evolucionante —«Todo evoluciona»

¹⁷ *Op. cit.*, p. 109.

(I, 188); «él en esencia estuvo siempre» (I, 199)—, tan fundamental a la noción de un renovar constante en la literatura moderna, modernista y vanguardista. La visión de estos quince poemas con Epílogo representa, en el plano bíblico de génesis y de descubrimiento, la negación de la tradición y la heterogeneidad cambiante que Paz identifica con la modernidad¹⁸ y el poeta chileno con Adán; el poeta es centro del mundo e imán creador: «Todos los ruidos de la tierra y los rugidos / De los animales hacían su nido / Cómodo y absoluto en sus oídos» (I, 198); el poeta como vaso de la dinámica interiorizante: «Todo esto que nace en el suelo / Quiero sentirlo adentro» (I, 201).

Desde el centro creador individual («El poeta es un pequeño Dios»), viene la fuerza que va conformando las nuevas estructuras de la expresión poética. Desde un romanticismo tardío (*Ecos del alma*) hacia el creacionismo, el lenguaje de Huidobro evoluciona, en un girar constante, desde fuera hacia adentro. Ya nos advierte en fecha tan temprana como 1913 que ama lo nuevo, lo original, el futuro, las relaciones lejanas, las cadenas que se rompen. Y en *Canciones de la noche*, del mismo año, aquel libro poético que Huidobro consideró una muestra de su metamorfosis incipiente, se dan construcciones originales de índole espacio-verbales —caligramas—: cuatro poemas —las «Japonerías de Estío»— dedicados a Gómez Carrillo, los cuales constituyen un experimento más en el camino hacia el «poema creado»¹⁹.

Otras rupturas lingüísticas primigenias, aproximaciones al creacionismo, aparecen en *La gruta del silencio*, donde se evidencia el uso de la repetición desolemnizadora, las innovaciones métricas y el metaforismo atrevido: «Donde nieva la luna todo su albor»; «La balada triste del camino largo»; «lloró la luna hasta quedarse marchita»; o el experimentalismo léxico: «mutismo verdiglaucos»; «saltos clownescos».

Al año siguiente aparece *Las pagodas ocultas*, libro en el cual prodiga Huidobro el poema en prosa, uso preferente identificado por De Man, entre otros críticos, con la expresión moderna: «... lyric poetry is often seen not as an evolved but as an early and spontaneous form of language, in open contrast to more self-conscious and reflective forms of literary discourse in prose»²⁰. La prosa poética de Huidobro, la de sus cantos, salmos y parábolas, representa una forma reflexiva de alejamiento en una búsqueda por lo que palpita más allá del «último hori-

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁹ El término es de Huidobro, expresado en carta a Angel Cruchaga, fechada en París, marzo de 1920. El manuscrito original está archivado en la Colección Latinoamericana de la Universidad de Florida.

²⁰ *Op. cit.*, p. 168.

zonte» (I, 717), en un proceso de separarse «más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad» (I, 719).

El asedio del lenguaje renovado —el de la crisis moderna— produce la poesía escéptica, inconstante, frente a lo representacional, poesía de la mutación, mediante la cual el proceso creador de interioridades latentes es alcanzado por «la palabra interna», signo representativo que duerme bajo la superficie real. No se trata de un código expresivo, pues ser moderno es ser crítico, negarse a sí mismo —la metamorfosis—, o sea, crear en o llenar un vacío henchido de angustias. No es de extrañar, por tanto, que Huidobro haya rechazado la idea de una estética rígida, característica de las escuelas, pues en ellas percibió la negación del principio dinámico del creacionismo: el yo autónomo del creador (I, 700).

IVAN A. SCHULMAN

University of Florida.