

PROPOSITO Y REALIZACION EN VICENTE HUIDOBRO

Pocos poetas han suscitado la prolongada polémica que Vicente Huidobro ocasionara. Dicha controversia surgió por la tendencia a considerar vida y obra del autor como una unidad y a dejar que lo biográfico prevaleciera en la crítica de su trabajo. Al evaluar sus aportes, los polos de admiración u hostilidad se alcanzan a menudo y siempre dependen del grado con que se tolera su personalidad¹. Es fácil comprender el porqué de este tipo de abordaje si recordamos que éste ya ha sido insinuado en la presentación de los trabajos de Huidobro, puesto que el «yo» de los manifiestos, el «yo» de los poemas y el «yo» de los escritos autobiográficos parecen fusionarse en una insistente unidad. Todos ellos se aúnan en un esfuerzo por anunciar, justificar, suscitar y ejemplificar una nueva poesía. De manera hasta excepcional entre poetas, la obra poética de Huidobro está referida a un sistema de teorías y específicos puntos de vista

¹ Entre los que ven positivamente la realización de la teoría están Antonio de Undurraga, «Teoría del creacionismo», en *Vicente Huidobro: poesía y prosa* (Madrid, 1957), pp. 19-186; Cedomil Goić, «La poesía de Vicente Huidobro», *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 100, pp. 26-61, y núm. 101, pp. 61-119; Braulio Arenas, «Vicente Huidobro y el creacionismo», *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago de Chile, 1964), pp. 15-42; Ana María Nicholson, «Vicente Huidobro y el creacionismo» (Michigan: University Microfilms, 1967); Cecil Gordon Wood, *Creacionismo or the Search for the Absolute in the Poetry of Vicente Huidobro* (Fredericton, N. H.: York Press, 1978); Ramón Xirau, «Huidobro: Teoría y práctica del creacionismo», en su *Poesía iberoamericana contemporánea* (México: Sept/setentas, 1972), pp. 23-41. Catalogar juntos estos trabajos es como ocultar considerablemente las diferencias existentes entre ellos: por ejemplo, el contraste entre el ditirambo de Undurraga y el trabajo de Wood, basado en complicado y paciente análisis. Entre los que opinan negativamente están: Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925), y David Bary, *Huidobro o la vocación poética* (Granada, 1963). La selección de artículos que contiene el importante libro de René de Costa *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid: Taurus, 1975) refleja con nuevos detalles el conflictivo estado de la crítica de Huidobro.

acerca de la poesía. Sus poemas pueden ser considerados como partes de una extensa arte poética, y el hecho de que cuando los leemos nos enfrentamos constantemente con las explícitas opiniones de Huidobro con respecto a su poesía conduce a la manifiesta presencia biográfica que resulta persistente. Aun así no se puede alcanzar una clara opinión de su quehacer poético sin excluir aquellas tendencias falsamente deterministas que nacen del enfoque crítico biográfico. Es necesario encontrar un lugar apropiado para la teoría biográfica, uno que facilite la separación entre el propósito y la realización de tal manera que lo logrado pueda ser ulteriormente considerado ².

La intrínseca evaluación de la poesía que se refiere a la poesía misma presenta problemas peculiares. Las *arte poética*, poemas típicos de esta forma, por lo general revelan la *Weltanschauung* del poeta e insinúan los medios expresivos apropiados para esta visión del mundo. En tales poemas, el lector se enfrenta con la expresión del deseo de captar en poesía una determinada percepción del mundo. Se enfrenta, en síntesis, con el propósito o la búsqueda. Este factor es precisamente imponente en la tarea poética de Huidobro por el gran número de poemas cuyo tema es la poesía, y más aún por la directa y austera manera en que tenazmente él persevera en sus tópicos, a pesar de su sorprendente conjunto de imágenes.

La prohibición teórica del uso de la anécdota —«Rien d'anecdotique ni de descriptif»³— se refleja en gran parte de su obra. Resultado de esto es que las imágenes tienden a atraer la atención sobre sí mismas y a funcionar en los poemas que tratan en gran parte de la poesía misma. Varias de las imágenes usadas a menudo, aquellas referidas a la luz —«cigarro», «pipa», «estrella»— o al volar —«pájaro», «ala», «mariposa»— y el «tú», que suele aparecer inesperadamente, son símbolos para la creación poética. Sus tópicos permanentes son: 1) lo que mi poesía quiere lograr; 2) lo que ella alcanza y mi júbilo cuando estoy en la cumbre de mis poderes creadores, y 3) lo que ella no alcanza y la desesperanza que siento en los períodos no creadores. Podría decirse que la exposición de esta cuestión y sus vicisitudes originan una imagen de la vida que representa un programa existencial, un plan para justificar la sobrevivencia y hacerla fructífera y que de esta manera el quehacer poético

² La esencial biografía literaria de Huidobro se basará en el hecho de que Darío le había precedido ejemplarmente, renovando la poesía no sólo en América, sino también en España, y sin haber ganado el reconocimiento merecido. De ahí el proyecto ambicioso de Huidobro y su autoevaluación tan agresivamente positiva.

³ *Obras completas de Vicente Huidobro*, I, ed. Braulio Arenas (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), p. 261.

de Huidobro tiene un significado más amplio del que al principio pareciera contener. Pero aun cuando una cualidad de emoción es reconocible en su trabajo, hay, como veremos, peculiares contradicciones en su interpretación del mundo que lo hacen difícil para que su totalizadora visión convenza a sus lectores y que aparezca como un símbolo insinuante para ellos. Consecuentemente, los críticos han tendido a enfocar el numen del plan del poeta, el creacionismo, para preguntar qué es y si es una vía factible de poetizar.

La mejor manera de contestar estas interrogaciones es ver los poemas mismos, examinar la imbricación de la teoría en la práctica. El poema formalmente titulado «Arte poética»⁴, que abre *El espejo de agua*, ejemplifica el primero de los tópicos antes mencionados y es asimismo un buen ejemplo para considerar. El rasgo más conspicuo que es inmediatamente notable acerca del poema como *arte poética* es que no es simplemente la exposición de una manera de considerar la poesía que se espera coexista entre otras posibles perspectivas. Antes bien, es un precepto general, un precepto dirigido a todos los poetas acerca de cómo la poesía debería ser. El comienzo tajante:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas,

instala el tono coactivo del poema y presenta el papel iniciador que él entrevé para la poesía. La esencia de este papel radica en la habilidad del poeta para transformar en su verso todo lo que observe en el curso de la naturaleza, y dicha metamorfosis ha de ser tan convincente que origine un efecto inquietante en el lector. La segunda y breve estrofa del poema sintetiza las exigencias a ser hechas en la imaginación del poeta y une esto con la necesidad de un adecuado modo de expresión al sugerir la función peculiar del adjetivo.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

El mundo contemporáneo se caracteriza por la prioridad de la inteligencia sobre el músculo, y sirve como telón de fondo, contra el cual el poeta usa su mente en el proceso transformador o creador que se supone ha de ser la nueva poesía. El requerimiento para que los poetas no copien la naturaleza, sino que parangonen su creatividad en sus composiciones,

⁴ *Obras completas*, I, p. 255.

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

es seguido inmediatamente por la proclamación de que el poeta tiene derecho de propiedad sobre todo lo que existe. El poeta es un pequeño dios. El poema es arrítmico y austero: es una serie de ideas presentadas como una demostración de la opinión de Huidobro de que música y poesía a menudo derivan de la idea que se trata, de modo que los versos tienen longitud irregular e imprevistos acentos y pausas. El esfuerzo creador evidente en esto no está en que la imaginación se apodere de la imagen que sintetiza un sentimiento, sino que el intelecto procura comunicar ciertas ideas⁵. La posibilidad de aplicación general de estas teorías, intentada por el hablante del poema, origina severas exigencias acerca de su validez. Para solucionar esto, el poeta es ayudado irónicamente por el hecho de que las opiniones expresadas aquí no son nuevas en su totalidad. Son bastante similares a algunas ya expresadas por los románticos, quienes a su vez las habían desarrollado a partir de las nociones perceptibles en la tradición idealista platónica referidas al poeta como creador.

Está claro que estos conceptos, especialmente como fueron elaborados por Coleridge⁶, se acercan a aquellos contenidos en el «Arte poética» de Huidobro, y que este poema refleja las ideas contenidas en *Adán*, con su «Adán científico», en *Horizon carré*, con su mandato «Faire un POÈME comme la nature fait un arbre»⁷, y en unos cuantos manifiestos: «Non serviam», con el rechazo de la naturaleza como su maestra; el «Manifiesto de los manifiestos», con su negación de la espontaneidad como factor válido en la producción de la poesía; «El creacionismo», con su énfasis en lo insólito de la imagen y en la posibilidad de traducción de la poesía que da importancia a esta clase de imagería «creada».

⁵ En contraste con el arte poética típica de Pablo Neruda, por ejemplo, en el cual varios correlativos objetivos convergen para estructurar un poema complejamente armonioso que goza de una elaborada autonomía.

⁶ El teórico del romanticismo, Coleridge, ya los había elaborado significativamente en su *Biographia Literaria*. Consideró que la prístina imaginación es el factor principal de toda percepción humana e imagen finita del acto eterno de la creación de Dios. Identificó esta imaginación con la imaginación secundaria y dio a la última el atributo adicional de disolverse para recrearse. La razón, antes que la imaginación, viene a ser la fuerza predominante en el proceso creador, que, como funciona en arte, va más allá de lo fenomenológico y aspira a lo noumenal. No copia la *natura naturata*, sino que imita la *natura naturans*. En otras palabras: según Coleridge, el mejor uso de la imaginación creadora no es describir los fenómenos de la naturaleza, sino imitar el proceso de la misma.

⁷ *Obras completas*, I, p. 261.

No obstante esto, el verso «Hacedla florecer en el poema», el único verso verdaderamente problemático de «Arte poética», merece adicionales consideraciones. Aparece como la positiva alternativa para el verso, que presenta la idea de que la creación de la naturaleza, la rosa, no debería ser imitada. La flor, en cambio, vendría a ser en el poema como un ejemplo de lo que Huidobro mismo llama en «Non serviam» «flor y fauna que sólo el poeta puede crear»⁸. Es esta aspiración la que revela la esencia del *creacionismo*, que ha de ser una belicosa competencia explícita con la naturaleza e implícita con todo lo que es convencional. Para el poeta, el aspecto crucial de lo formal tiene que ver con la lengua: con su uso y con sus posibilidades. Las dos, literatura y lengua, inextricablemente entrelazadas, vienen a ser como el obstáculo de su triunfo, porque los objetos que existen en la naturaleza están vinculados a la conciencia fundamentalmente por medio de palabras que forman parte del lenguaje convencional. Así resulta imposible nombrar estos fenómenos sin suscitar una imagen de ellos tal como se encuentran en la naturaleza. Enfrentada con este problema, la práctica del *creacionismo* ha de limitarse a lo que es imaginativamente realizable, a buscar el uso de la lengua que resultaría de la transformación de los fenómenos naturales. La poesía de Huidobro se acerca verdaderamente a la realización de sus cometidos cuando el poeta crea y hace coherente en determinados poemas la concentración de imágenes que significa la metamorfosis de prácticas tradicionales a la imaginación poética, de tal manera que su poesía resulta esencialmente distinta de la de poetas anteriores y le ubica en la vanguardia de sus contemporáneos. Al mismo tiempo es necesario someter la obra de Huidobro a la consideración de los requisitos que se aplican a un poema en general: que sea un trabajo coherente y elaboradamente armonioso, en el cual todos los elementos de su estructura contribuyan concisamente a una totalidad de significativo contenido. A la luz de estos requisitos y su propia noción de poesía, pareciera tener un desmesurado énfasis en la novedad de la imagen.

El poema «El espejo de agua», que sigue a «Arte poética», pertenece a la segunda de las categorías anteriormente mencionadas cuando el hablante celebra la realización de sus aspiraciones. El título mismo es un ejemplo de la clase de transformación acerca de la cual Huidobro expresara mayor satisfacción. «Agua» modifica «espejo», de tal manera que los dos sustantivos experimentan una distorsión que es a la vez insólita y funcional, ya que «espejo» resulta ser una irrestrictivamente movable y recolectora imagen que, según la opinión expresada en el poema, sobre-

⁸ *Obras completas*, I, p. 261.

pasa los métodos de los modernistas. La dislocación espacial armoniza con esta poesía y está ágilmente demostrada en los versos:

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada⁹.

Sin embargo, la dificultad de sostener la imagen a este nivel de escribir todo un poema con imágenes «creacionistas» queda clara en el resto del poema. El símil siguiente, «Mis ensueños se alejan como barcos», no se distingue por su novedad. De los tres últimos versos del poema que indican repetidamente la sensación de triunfo del hablante, el primero recuerda insistentemente el verso de Espronceda: «De pie en la popa siempre me veréis cantando», la «rosa secreta» del segundo es la inalterada imagen con el significado tradicional de la realización de la belleza y sólo el último verso es peculiar de Huidobro y se expresa por medio de una imagen que alcanzara la categoría de símbolo por la insistencia con que la usa para indicar la plenitud de su poder creador —«Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo»—. El poema es significativo en la poesía de Huidobro, llevando esa mezcla de imágenes convencionales y atrevidas, que están puestas al servicio de la celebración de un privativo logro que no siempre es evidente. En este poema hay algunas imágenes que son de admirable invención, en particular aquellas que parecen reflejar el espíritu de su tiempo: la rapidez del movimiento y la celeridad de las comunicaciones, el sentido de acceso global a todo, la exagerada sensación de poderío traídos por los nuevos descubrimientos tecnológicos. A la mencionada tercera categoría pertenecen los poemas en los cuales la palabra no es la de un «pequeño Dios», sino antitéticamente la de un «huérfano» cuya búsqueda no reditúa éxitos, sino desesperanzas. Poemas de este tono que carecen de la reiterada autofelicitación integran el libro *Poemas árticos*, pero en él también encontramos versos que añaden poca esencia a los poemas. De este grupo, uno de los más celebrados es «Egloga», que se caracteriza por su riqueza de recursos, que sirven para evocar la idea de desorientación y frustrada búsqueda. El propio marco para esta reelaborada égloga¹⁰ está diáfananamente establecido por la introducción del motor, que oportunamente malfunciona para producir el efecto de desorientación y permitir la supremacía del ambiente bucólico:

⁹ *Obras completas*, I, p. 256.

¹⁰ René de Costa, «Del modernismo a la vanguardia: El creacionismo prepolémica», *Hispanic Review*, 43, 3, p. 273; ha señalado que el poema es una reelaboración de uno de San Juan de la Cruz.

Sol muriente
 Hay un panne en el motor
 Y un olor primaveral
 Deja en el aire al pasar

.....
 EN DONDE ESTAS

Con un perspicaz paralelismo entre el desconsolado anhelo después de la pérdida de la amada en la égloga tradicional y el intento fallido de escribir refulgente poesía, con todo ese final en desesperada dislocación, el poeta ofrece un gran número de imágenes, varias de las cuales ya nos son familiares por el empleo en algunos de sus poemas anteriores:

Una tarde como ésta
 te busqué en vano

.....
 Y en el humo de mi cigarro
 Había un pájaro perdido

.....
 Y los corderos equivocados
 Comían flores y no daban miel ¹¹.

La repetición en «Egloga» está, hasta cierto punto, justificada por la repetida experiencia que se trata en el poema. Sin embargo, hay versos aquí que dejan entrever esa falta de economía expresiva. El problema de la repetición en la poesía de Huidobro se debe a otros factores además de la ya señalada escasez del repertorio de imágenes recurrentes en diferentes poemas. También se debe al empleo de las fórmulas que resultan identificables por su constante uso y, finalmente, a la manera en que es presentada la idea, a la que él da gran importancia, aunque ignore el ritmo propio de la continuidad. Góngora, muy admirado por Huidobro, solía desarrollar metáforas extensas en las que la idea central era desplegada gradualmente y con suspenso en una sucesión de imágenes interrelacionadas, a menudo manifestadas en periódicos y complejas oraciones. Esto origina una riqueza de textura ponderable tanto en su poesía como en la de otros grandes poetas. Por otra parte, cada una de las imágenes de Huidobro evoca concisamente una idea y la serie resultante de ideas similares contribuye al efecto central. En ese proceso totalizador de unidades pequeñas y parecidas, la repetición es casi inevitable y a menudo no eludida en los poemas.

¹¹ *Obras completas*, I, p. 311.

Algunas de las causas de la fluctuación entre la victoria y la frustración, entre el alborozo y la depresión, expresadas en su poesía estaban insinuadas ya en *Adán y Ecuatorial*. En «Adán en la noche», con la desaparición de la luz, Adán tiene que meditar antes que crear, y la meditación lo arrastra fuera del mundo de su fundamental interés al mundo social. En *Ecuatorial*, el poeta mira directamente el mundo histórico. Después concluye que, por el rechazo de dos extensas y sostenidas tradiciones, el cristianismo y la monarquía, se ha originado el estado de enajenación, inseguridad y lucha. Estas actitudes aparecen juntas en el primer canto de *Altazor*, donde relata su disputa para alcanzar la perfección en poesía. Considera que el poeta tradicional trabaja para pulir el lenguaje, no para crearlo; por eso, después de burlarse de fórmulas ya hechas como algunos símiles, se lamenta de la situación de la poesía y desesperadamente dice:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos ¹².

En esta frenética búsqueda de los cuatro últimos cantos —«No hay tiempo que perder» es precisamente el *leit motiv* del Canto 4— va por medio de la jitanjáfora a lo que llama cuando comienza el Canto 5 «el campo inexplorado». Todo esto culmina con los sonidos que indican hallazgos gozosos en el Canto 7. Pero esos sonidos, «Ai, aia, aia», etc., más que ser la realización práctica del problema teórico que Huidobro ha estado planteando desde *Adán* y «Arte poética», parecen buscar una nueva expresión poética.

Dichos sonidos funcionan aquí como un sistema cerrado y no se sugieren como ejemplos de posterior utilidad, ni siquiera para Huidobro mismo. Después de haber empezado a escribir *Altazor*, escribió poemas con asuntos de importancia social, desarrollando algunos de los tópicos sugeridos y rozados en *Altazor*. En este poema expresó, por ejemplo, que la revolución rusa fue un suceso sin parangón y que representaba:

la única esperanza
la última esperanza ¹³.

La muerte de Lenin en 1924 inspiró la «Elegía» de ese nombre, poema en el que culminan las actitudes ya mencionadas que llegaron a desarro-

¹² *Obras completas*, I, p. 393.

¹³ *Obras completas*, I, p. 371.

llar ya en «Despertar de octubre de 1917», y a las cuales sin duda adjudicó gran importancia. Todavía este poema apenas revela algunos de los rasgos expresivos explorados en *Altazor*. Su atrevido conjunto de imágenes no va más allá de la seductora movilidad referida anteriormente:

Los siglos reculan ante la tumba
Selvas y ríos vienen en peregrinación
Y los países se arrodillan¹⁴.

Es un hecho curioso que, cuando las imágenes se fijan, como aquí, en el contexto que se refiere a la realidad externa que está ampliamente considerada como significativa, no parecen ir mucho más allá que los versos de «Summer», la segunda pastoral de Alexander Pope, poeta del siglo XVIII:

Trees where you sit shall crowd into a shade,
Where'er you tread, the blushing flowers shall rise.

Sin embargo, este poema y otros que muestran el fracaso para alcanzar la frecuentemente expresada intención de novedad o que son ostentosos en su búsqueda de la innovación se encuentran entre los que reúnen mejores logros. Las grandes abstracciones «vida», «muerte», «dolor» y «angustia», que en sus libros más importantes, escritos entre 1916 y 1919, podían haber requerido cada una un poema separado para sus evocaciones, están usadas en la «Elegía a la muerte de Lenin» con sorprendente economía expresiva. También la intensidad, la elegante elaboración y la resonancia están conseguidas por tan clásicos recursos como la anáfora, los imaginativos símiles y metáforas, de fácil acceso, sin embargo, y por el poema mismo que funciona como una metáfora ricamente entretejida por una realidad externa ampliamente reconocible. En efecto, aquellas técnicas, que en otros poemas de Huidobro llamarían la atención por ser marcadamente vanguardistas, parecen ser en esta elegía las herramientas adecuadas para la representación del escenario vanguardista de la historia humana¹⁵. Esto sugiere que, mientras más trata Huidobro en sus poemas la realidad externa emocionalmente significativa, más coherentemente elaborado y menos ostentoso su sistema de imágenes parece ser. Para poder percibir esto con claridad, la intención del poeta debe ser

¹⁴ *Obras completas*, I, p. 619.

¹⁵ Véase el artículo de Erminio Neglia publicado en este número, «El vanguardismo teatral de Vicente Huidobro en una de sus incursiones escénicas», para la confirmación de este punto de vista en relación con el teatro de Huidobro.

diferenciada de su realización, paso que nos conduce a preguntar finalmente a Huidobro:

Por qué discutes la poesía, ¡oh Poeta!
Hazla florecer en el poema.

La advertencia es decisiva por el hecho de que una contradicción final debe ser observada con respecto a la relación entre poesía y *Weltanschauung* revelada en su trabajo. En *Adán*, Huidobro manifiesta una teoría optimista en cuanto al desarrollo del hombre, que va desde el «mono de barro» al científico, que es el ser humano coetáneo y sumamente inteligente y señala también que la nueva poesía ha de alabar a este hombre libre. Contradictoriamente, en trabajos como *Ecuatorial* y *Altazor* el poeta revela un mundo que ha perdido la estabilidad que Cristo y los monarcas le habían dado. Según esta teoría, la poesía funciona como consuelo por el caos que el hombre ha creado ahora. Todo esto mina el aspecto prometeico que tantas veces torna valioso el proyecto de Huidobro.

Ante las problemáticas contradicciones manifestadas por Huidobro, debemos encontrar en su teoría una visión que carece de síntesis y, en su práctica, no obstante los casos de brillantez, un inadecuado énfasis originado mayormente por el afán de justificar su teoría. Es probable que el no claramente identificado y, sin embargo, inquietante efecto de todo esto haya inspirado, por una parte, un exagerado elogio sin límites y, por otra, algunas de las críticas biográficas que han ido más allá de lo justo, impugnando casi toda afirmación que Huidobro hubiera hecho. No cabe duda de que la correcta evaluación de su contribución derivará de la distinción entre los factores extrínsecos e intrínsecos, y más aún del mayor énfasis en éstos de lo que solemos encontrar en la crítica sobre Huidobro.

KEITH ELLIS

University of Toronto.