

CEDOMIL GOIĆ

# La poesía de Vicente Huidobro

## PRIMERA PARTE

### DATOS BIOGRAFICOS

#### I

#### FAMILIA, INFANCIA, JUVENTUD

VICENTE Huidobro nació en Santiago, el 10 de enero de 1893. Sus padres fueron don Vicente García Huidobro García Huidobro, y doña María Luisa Fernández Bascuñán. Ambas familias, tanto la del padre como la de la madre, pertenecían a la más rancia aristocracia del país.

Don Vicente García Huidobro García Huidobro descendía de una familia cargada de títulos y blasones y era el heredero del Marquesado de Casa Real<sup>1</sup>.

Doña María Luisa Fernández contaba entre sus antepasados a destacadísimos prohombres de nuestra vida institucional. Su padre fué don Domingo Fernández Concha, destacado financista, filántropo y nombre público. Figuró en el Congreso Constituyente de 1870. Partiendo de un pequeño capital llegó a ser banquero. Compró los terrenos del antiguo portal de Sierra Bella, situado al lado de la Plaza de Armas, centro de la ciudad comercial y social; pagó una subidísima suma para esa época, que luego ha sido un semillero de millones<sup>2</sup>. Erigió en su lugar el Portal Fernández Concha, que hasta hoy, en su construcción más moderna, conserva su nombre.

Fué autor de numerosas fundaciones de carácter social y religioso. Antes de que se suscitaran las primeras cuestiones sociales hacia el año 1910, creó cooperativas y clubes para obreros.

En su hacienda vitivinícola de Santa Rita, formada por él, estableció, cuarenta años antes de sobrevenir los conflictos entre patronos y obreros, todo un enlace de obras sociales: cajas de ahorros

llamadas de Santa Rita, cooperativas de despacho en que las utilidades se repartían entre los accionistas que eran sus inquilinos, íntimamente unidas a las cajas de ahorros. Los directores eran elegidos entre los más inteligentes y cultos de sus empleados y bajo su inmediata dirección<sup>3</sup>.

"Humilde y altivo —aunque parezca contradicción— nunca quiso representar en la comedia humana —dice Virgilio Figueroa— sus acciones no buscaron ni la aprobación ni los aplausos sociales, sino el reino de Dios y su justicia"<sup>4</sup>.

Su hija, doña María Luisa Fernández, madre de Huidobro, fué una de las figuras más destacadas del feminismo del primer cuarto del siglo.

"Estamos en presencia de una gran dama —dice Figueroa— enaltecedora de toda tradición familiar, cristiana y patriota; intelectual y artista por temperamento; delicada escritora de costumbres y polemista de extraordinaria energía; mujer de acción, que ha revelado sus capacidades sociales con la organización de la "Unión patriótica de las mujeres de Chile", y la creación y redacción de tres periódicos literarios y de batalla: *La Voz Femenina*, *La Unión Patriótica* (1925) y la revista *Aliados* (1916) en que firmó con el pseudónimo de *Latina*.

"De apergaminada estirpe, ha sostenido, sin embargo, que la mejor aristocracia es la del talento y la del valor personal, la de la virtud y el heroísmo"<sup>5</sup>.

Este último pensamiento era también el de su padre y lo encontraremos repetido en Vicente Huidobro, quien proclamó rei-

<sup>1</sup> VIRGILIO FIGUEROA, Diccionario Biográfico, t. III, pp. 437 y 480.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 437.

teradamente la aristocracia del espíritu por encima de los blasones; y no era realmente porque éstos le escasearan.

Doña María Luisa Fernández fue conocida en el mundo de las letras nacionales bajo el pseudónimo de *Monna Lisa*, con el que acostumbraba firmar sus artículos críticos, polémicos o simplemente literarios. Mantuvo en su señorial mansión de Alameda y San Martín una tertulia literaria concurrida, verdadero *salón* literario a donde concurría lo más granado de las letras nacionales de entonces. Este salón era en buenas cuentas una prolongación de la tertulia política que mantuvo don Domingo Fernández Concha, durante muchos años, y el antecedente inmediato de la que sostendría Vicente Huidobro, desde su temprana iniciación en las letras nacionales.

Estos hechos favorecieron sin el menor asomo de dudas la formación intelectual de Huidobro, quien tuvo en su madre una favorecedora amable para sus inclinaciones literarias.

Vicente Huidobro estuvo a temprana edad en Europa, a donde se había dirigido su familia. Y al regreso, en 1900, institutrices y gobernantas francesas y nórdicas dieron cierta nota francesa y europea a su vida familiar<sup>6</sup>.

Más tarde realizaría sus estudios secundarios en el Colegio San Ignacio, de los Padres Jesuitas, de Santiago.

Sobre este período escolar de su vida, Huidobro, nos ha dejado recuerdos dispersos y acaso intencionados. Participó entusiastamente en las actividades literarias entre estudiantes, desde edad muy temprana. El crítico norteamericano, Henry Alfred Holmes, recogió algunas de las apreciaciones de Huidobro, sobre esta época de su vida.

"Me habló con placer —dice Holmes— de actitudes anarquistas emparentadas con el Bolchevismo, que habían predominado en estas reuniones del *liceo*, mucho antes de que el Bolchevismo tuviera éxito en Rusia"<sup>7</sup>.

En *Pasando y pasando*<sup>8</sup>, su primer libro en prosa, aparecen datos importantes en relación a su permanencia en el colegio de

los jesuitas, donde el carácter impulsivo y la inquietud espiritual vivamente manifestada, le traerían dificultades con sus superiores.

Sobre este período de su vida se refiere acremente en el libro mencionado, pero a ese espíritu corresponde otra realidad distinta; aquí nos contentamos con señalar el hecho.

Sobre su vida adolescente, tiene Huidobro, en *Vientos Contrarios*<sup>9</sup>, algunas observaciones que son útiles, porque están cargadas de la intención del autor, contribuyen a configurar el perfil biográfico que el poeta desea dejar de sí, que tiene para la biografía una importancia singular.

"A los trece años, —escribe Huidobro— mientras mis compañeros de colegio hacían colecciones de sellos, yo perdía mi tiempo escribiendo cartas de amor a la Lanthelme, entonces la reina de París, y por las noches soñaba con la Comtesse de Noailles, cuyo retrato por De la Gándara me tenía obsesionado.

"La Comtesse venía a visitarme y cuando se iba de mi cuarto, espantada por el filo de espada de la primera luz que entraba por la cerradura de la puerta, me decía alegre y satisfecha: *Tú es un bon poete, mon petit, mais tu es bien mieux comme amant.*

"Yo me hinchaba de orgullo y saltaba de la cama para irme al colegio"<sup>10</sup>.

"A los quince años —apunta luego— me enamoré perdidamente de la princesa Tatiana. Tenía mi cuarto lleno de retratos de la princesa, recortados de revistas y diarios.

"¡Ah! —exclama Huidobro— si el día de la revolución rusa ella me hubiera llamado, yo habría dejado mi pellejo a sus pies por salvarle la vida. Pero ella debía amar entonces a algún ruso cuadrado que le decía en ruso:

"Ya vas, lublu.

"Y ella le respondía:

"Yac vam lechou.

"¡Pobre Tatiana, cómo recordé mi infancia, el día de tu muerte!

"Las colecciones de sellos de mis amigos aumentaban más rápidamente que mi colección de retratos. Pero yo ponía tanta

<sup>6</sup> H. A. HOLMES, *V. H. and. creationism*, p. 7.

<sup>7</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Pasando y pasando*, Santiago, 1914.

<sup>9</sup> *Vientos contrarios*, Santiago, 1926.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 28.

pasión en cada una de mis pasiones. Era tan sincero.

"En las noches, cuando desfilaban las caras amadas ¡cómo saltaba de gozo mi corazón! Sus aletazos me tenían trizadas las costillas.

"Y aquí, agregando a esta reseña las sonrisas anglicana o francófila de alguna institutriz, terminan los ensueños de la primera adolescencia"<sup>11</sup>.

Luego viene el mundo de la realidad, al que el poeta adviene, según confesión, junto con la revelación erótica y sexual de la mujer. En esta parte, hallamos algunos datos que es importante señalar, porque delatan parte de la personalidad secreta del hombre, que si bien no encontró un eco abiertamente manifiesto en su obra poética, tiene, sí, una gran importancia biográfica.

"A pesar —señala Huidobro— de una inclinación fatal hacia el amor, de una necesidad de ternura y de expansión de caricias y de delirios exaltados, había en mí algo contradictorio. Quería ser un huracán, me sentía sólo, aun en medio de mis amigos y del bullicio, una especie de muralla china me separaba de los demás.

"Había nacido para tigre, quería ser un solitario, encerrado en mí mismo, y de ahí que la cambiadora de rumbos se anuncia y se presenta. Una fatalidad de un metro setenta y dos..."<sup>12</sup>.

En 1911, Huidobro publica su primer libro de poemas: *Ecos del Alma*, libro adolescente, cargado de un sentimiento sincero, que la bonhomía de Fernando Santiván saludó en la revista *Musa Joven*, en carta dirigida al poeta Jorge Hubner Bezanilla<sup>13</sup>, amigo y compañero de generación de Huidobro. Este libro recogía sus composiciones, escolares, y no tiene más importancia que la que le confiere la psicología adolescente que delata y la iniciación en la vieja y nueva retórica de clásicos y modernistas, bajo la probable dirección del profesor de Retórica del colegio donde estudiaba.

*Musa Joven* comenzó a publicarse en junio de 1912. Huidobro dirigía la revista que agrupaba a la juventud de su gene-

ración. En la redacción de esta revista estaban: Juan Guzmán Cruchaga, Gabry Rivas, Angel Cruchaga Santa María, Jorge Hubner Bezanilla, y Mariano Latorre.

En *Musa Joven*, escribieron todos los valores jóvenes de la generación de Huidobro, y varias plumas de la generación, que por ese entonces comenzaba a entrar en pugna con la generación modernista anterior, como Latorre, Pedro Prado, Daniel de la Vega, Francisco Contreras, Fernando Santiván, Joaquín Edwards Bello, Martín Escobar, Jorge Silva S., Claudio de Alas, Natanael Yáñez Silva, y "Monna Lisa", la madre de Huidobro, que hace comentarios teatrales.

Aparecen artículos, relatos o poemas de Azorín, Baroja, Darío, Valle-Inclán, y Juan Ramón Jiménez; Amado Nervo, Francisco Villaespesa o Eça de Queiroz; Sudermann, o J. E. Rodó. Los diferentes números de *Musa Joven* traen como portadas sendos retratos de Baudelaire, Banville, Rubén Darío, que delatan de alguna manera la sensibilidad vigente.

Huidobro aparece firmando artículos y necrologías dedicadas a Marcelino Menéndez y Pelayo, a Juan Agustín Barriga, a Strinberg, a D'Annunzio, a Amado Nervo.

El número 55, de septiembre de 1912, de la revista, está totalmente dedicado a Rubén Darío, cuyo arribo estaba anunciado para esa fecha, pero que no se realizó. Huidobro hace también crítica teatral. Es la época del paso de Borrás, por Chile, y de las obras de Villaespesa.

La personalidad de Huidobro, se revela en estas publicaciones dentro de un equilibrio espiritual marcado, con algunas tímidas salidas de romanticismo adolescente. Pero ellas dejan escapar un cabo de lo que será su crisis espiritual posterior.

En su artículo sobre *Amado Nervo*<sup>14</sup> confiesa:

"Yo también sufro como tú una ansia insaciable de lo desconocido pero no me desespero; tengo fe".

Esta fe de Huidobro, es confirmada una y otra vez expresamente en sus artículos de esta época.

En *Musa Joven* publica también Huidobro casi la totalidad de las poesías que recogerá luego en *Canciones en la noche*.

*Canciones en la noche*, libro de moder-

<sup>11</sup> Idem., p. 29.

<sup>12</sup> Idem., p. 31.

<sup>13</sup> MUSA JOVEN, Santiago de Chile, año I, N° 2, 16 de junio 1912.

<sup>14</sup> *Amado Nervo*, MUSA JOVEN, I, 6, octubre, 1912.

nas trovas, aparece en 1913, año en que también aparece *La gruta del silencio*, con prólogo de Armando Donoso, y se representa en la capital con gran éxito una comedia escrita en colaboración con Gabry Rivas, poeta tropical que colabora con Huidobro en *Musa Joven*, titulada *Cuando el amor se vaya*.

En esta época la poesía de Huidobro está abierta a todos los vientos y sus preferencias son las que en cierto modo responden al momento poético nacional. Darío, Neruo, Lugones, Martínez Sierra, Banville, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé son algunos nombres que influyen en tal momento de la poesía nacional y que recoge la poesía de Huidobro. Huidobro ensayaré todas las formas métricas, y aun usará de formas nuevas, y todos los humores, escandalizando con sus "audacias" a los hierofantes de la generación anterior encauzada ya definitivamente en una actitud que le será característica, en que la mesura y lo antirretórico, o bien el tono menor son las notas definidoras. La poesía juvenil de Vicente Huidobro da pábulo a una lucha cuyas divergencias de opinión sirven para señalar las rutas distintas por donde marchan dos generaciones diferentes.

Por ese entonces Huidobro firmaba libros y artículos con todos sus apellidos: *Vicente García Huidobro Fernández*. Luego una *F.*, con punto, disminuyó la firma, desapareciendo después junto con el *García* de su primer apellido, hasta que su libro *Las pagodas ocultas* aparece firmado con el nombre que lleva en la posteridad: *Vicente Huidobro*.

El poeta contrae matrimonio a los 20 años con una distinguida y aristocrática joven de nuestra sociedad: doña Manuela Portales Bello.

He aquí cómo el notable cronista y novelista Joaquín Edwards Bello nos describe las circunstancias que precedieron al matrimonio:

"La novela comenzó en el colegio. Un hermano de Manuelita murió, y Huidobro recibió el encargo de llevar la ofrenda fúnebre de sus camaradas. Así conoció a Manuelita. Verla y enamorarse fué todo uno. Huidobro fué un fino perdiguero para el arte y para la belleza femenina, y Manuelita nació predestinada. Los poetas la adoraban a primera vista. No se podía concebir espíritu mejor dispuesto y cabal de

joven esposa para un hombre impresionante en extremo, sediento de gloria y de infinito"<sup>15</sup>.

A M. P. B. había ya dedicado Huidobro su primer libro adolescente de 1911.

Su libro *Pasando y pasando*, donde recoge sus ensayos y artículos publicados en *Musa joven* y otros, aparece marcada una nueva actitud muy decidida en la conducta espiritual de Vicente Huidobro. Una ruptura total y completa con el tradicionalismo no sólo literario sino familiar y social. La edición de este libro fué recogida por su abuelo y quemada prolija e inquisitorialmente. Los ejemplares que existen de este libro son escasos y difíciles de encontrar. En él Huidobro se refiere no sólo a ciertos sectores familiares, sino que a sus ignacianos profesores a quienes acusa de maquiavelismo y de otras cosas. Una actitud poderosamente iconoclasta que arrasa con todos los prejuicios y tradiciones, prepara su espíritu para la revolución poética que en él se va gestando. A través de esa poderosa crisis espiritual, predominantemente en el sentimiento religioso, éste quedará definitiva y aparentemente relegado del bagaje espiritual de Huidobro; para dar paso a un espíritu, a una actitud intelectual, sedfcentemente científica, más bien científicista.

*Las pagodas ocultas*, libro de salmos, poemas en prosa, ensayos y parábolas, muestra ya ciertos indicios de lo que será el Huidobro creacionista que reelaborará más adelante algunos elementos que en este libro encontramos.

Con la publicación de *Adán*, poema, en 1916, se cierra este período inicial, de formación y adquisición de experiencia de su vida que corresponde a la fase primera del desenvolvimiento normal del curso de la vida humana<sup>16</sup>. Junto con señalar aquí que los rasgos generales de la vida de Vicente Huidobro muestran cierta precocidad notable, entraremos en el análisis somero de algunos datos interesantes para configurar esta fase de su vida.

En el poeta, generalmente, el desarrollo de su calidad de tal dentro de la sociedad va aparejado a un desarrollo peculiar de

<sup>15</sup> JOAQUÍN EDWARDS BELLO, Vicente Huidobro, LA NACIÓN, Santiago de Chile, 8 de enero, 1948.

<sup>16</sup> CHARLOTTE BUHLER, *El curso de la vida humana como problema psicológico*, Espasa-Calpe, Argentina, S. A., Buenos Aires, segunda edición, 1950.

su organización psíquica. En Huidobro podemos decir que su personalidad poética se afirma así como se desenvuelve el principio de individuación que lo sostiene. Este principio de individuación se hace patente en el descubrimiento de su interioridad que el poeta realiza, en el atento rebuscar de su propio espíritu que delata su obra poética. Así, bastaría señalar algunos títulos sucesivos pertenecientes a esta etapa de sus obras para que ello quede de manifiesto. Enumeraremos: *La gruta del silencio*, *Las pagodas ocultas*, que no delatan sino la interioridad en la que el poeta bucea con ojo maravillado en busca de su individualidad. Así mismo podemos señalar en *Adán*, todo un arquetipo, el símbolo del logro inicial de la cima del proceso de individuación. El símbolo adamita será eternamente el arquetipo de la individualidad humana, de ahí que el renacimiento le confiriera una importancia tan destacada. Por otra parte la imagen arquetípica adamita ha sido perennemente la imagen del poeta.

Digamos para finalizar este capítulo que hacia la publicación de *Adán* y manifiestamente con ella, Huidobro ha logrado la lucidez teórica, no todavía traducible en *praxis*, de su creacionismo, bajo la influencia de los ensayos de Ralph Waldo Emerson.

Culminando esta fase está también lo que Carlota Buhler llama 'autodeterminación'. Esta autodeterminación se traduce por esta época en Huidobro, de la manera siguiente:

"En mis primeros años —dice Huidobro refiriéndose a esta época que analizamos— toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diez y siete años me dije: debo ser el primer poeta de América; luego al pasar de los años pensé: debo ser el primer poeta de mi lengua. Después a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: es preciso ser el primer poeta del siglo".<sup>17</sup>

En 1916, Huidobro decide su viaje a Europa. En tal decisión predominaban los factores más ligados al futuro de su creación poética, Huidobro creía no encontrar, y de hecho no encontraba, las condiciones favorables para el desenvolvimien-

to de sus anhelos creadores, en su patria. Y es en busca de otros vientos, más favorables, que decide partir. Parte seguido de la atención constante que sus incondicionales compañeros de generación le dispensaron durante su ausencia en diferentes publicaciones que hablaron durante toda su ausencia de sus actividades en Europa.

Refiriéndose a sus últimos años entre nosotros y los azares de su labor poética escribe Huidobro en *Le Créationnisme*:

"Lo que cada vez me afirmaba más en mis convicciones, fué la crítica violenta, los comentarios burlescos de mis poemas, sobre todo de mi libro *La gruta del silencio*, publicada en 1913. Todos los críticos caían en crisis de nervios justo en los versos que me agradaban, sin tal vez saber por qué.

"Jamás adivinará nadie cuánto me hizo reflexionar este hecho sin importancia. Sin quererlo, los críticos me ayudaron mucho en mi trabajo cortando con tijeras precisas versos e imágenes como:

*"En mi cerebro hay alguien que viene de [lejos]"*

O bien:

*"Las horas que caen en silencio como [gotas de agua sobre un vidrio]"*

*"La pieza se ha adormecido en el espejo"*

*"El estanque azogado"*

*"Hacia la orilla del libro me acercaba [una tarde]"*.

"¿Saben quiénes eran los poetas que yo citaba en la primera página de ese libro? Rimbaud y Mallarmé? ¿Y saben cuál era la cita de Rimbaud?

*Et j'ai vu quelque fois ce que l'homme [a cru voir]"*.

"Después de la aparición de mi libro *La gruta del Silencio* yo asignaba también una gran importancia al subconsciente y aun a cierto sonambulismo. Daba a la revista *Ideales* un poema que se llamaba "*Vaguedad subconsciente*" y anunciaba el mismo año un libro dentro de ese estilo que se llamaba "*Los espejos sonámbulos*".

"Esto ocurrió en un paréntesis de algunos meses. Pronto me sentí perder pie y caía, seguramente por reacción, casi miedosa, en el polo opuesto, en ese terrible panteísmo mezcla de hindú y de noruego, esa poesía de buey rumiante y de abuela satisfecha. Felizmente esta caída fué de corta duración y al cabo de algunas semanas tomé mi buen camino con mucho en-

<sup>17</sup> *Vientos contrarios*, p. 35.

tusiasmo y muchos conocimientos más que antes.

"Luego vino el período de las confianzas a los amigos y las sonrisas equívocas de los unos y compasivas de los otros. Las burlas irracionales, la atmósfera irrespirable que debía obligarme a dejar mis montañas nativas y a buscar otros climas más favorables a los buscadores de minas"<sup>18</sup>.

Antes de abandonar el país había cobrado Huidobro una fama sin compromisos entre la juventud poética de Chile. Los antologistas de *Selva Lirica* nos dan una clara prueba de ello:

"Este muchacho artista —dicen— es un carácter. Cuando otros a su edad, con su posición social y sus millones, se entregan a la esterilidad de una vida estragada de ocios blandos u oscuros libertinajes, él, demasiado poeta y con algo de un Quijote moderno en el alma y las pupilas, alza la pluma como una bandera de luminosos ideales, depones sus prejuicios de estirpe, y escribe sus libros que son como una rebelión para su cuna, puesto que canta a los desheredados del mundo blasfemando contra las cadenas sociales, que son una amenaza, pues su prosa centelleante tiene apóstrofes sangrientos contra los falsos ídolos que ensombrecen las alturas: y que son un triunfo, pues sus versos los aplaude la vigorosa generación actual... y los gruñen sordamente, como perros sarnosos, los veteranos vencidos de la peluca y pluma de ave de nuestra literatura"<sup>19</sup>.

Y más adelante:

"Vicente Huidobro es un orgulloso.

"Contra toda marea, contra todo prejuicio, lanza sus libros robustos, de versos que huelen a pólvora y a adelfós para los pelucones literarios de esta edad media que estamos renovando; y que son para nosotros apocalipsis de acentos nuevos, jornadas de alma y sensaciones imprecisas de un arte propio y firme"<sup>20</sup>.

Esa es, pues, la imagen que a los veintitrés años dejaba Huidobro a los jóvenes de su generación que va afirmando ya con decisión por ese entonces una sensibilidad nueva y pujante que iría a promover cam-

bios substanciales en la marcha de la literatura del país. Queda aquí también de alguna manera trazada la imagen que de él se formaban los recalitrantes de la literatura nacional pertenecientes a la generación vigente, a la sensibilidad al uso.

En el año de su partida a Europa había dejado ya Huidobro en evidencia la escisión real y necesaria entre la generación vigente y la joven generación a que pertenecía. Huidobro es precisamente quien sirve de motivo y signo a esta escisión que lleva su tono distintivo en la avanzada poética que propugna. La ruptura de *Los Diez* con Huidobro no alcanzó a toda su generación, pero ésta tuvo siempre en consideración la calidad y la validez de la obra realizada por Huidobro. Los autores de la antología *Selva Lirica* son, según lo hemos señalado, particularmente conscientes de la lucha que en el campo literario se suscitaba por ese entonces.

En su viaje a Europa y de paso por Buenos Aires, Argentina, publicó Huidobro *El espejo de agua*, *plaque* que reúne nueve poemas. Poemas que inician la nueva modalidad creacionista, aunque todavía de una manera incipiente. En esta *plaque* va en primer lugar su conocida *Arte poética*, síntesis que desenvolvería en sus ensayos y manifiestos posteriores.

Luego de su primer manifiesto *Non serviam* leído en el Ateneo de Santiago en 1914, y del *Prefacio* a su poema *Adán* donde comienza a esbozarse su teoría creacionista, es en Buenos Aires donde dicta su primera conferencia sobre la nueva poesía creacionista, leída en el Ateneo de Buenos Aires en junio de 1916. A esta conferencia asistieron entre otras personalidades intelectuales de Argentina, Leopoldo Lugones y José Ingenieros. El primero, viejo modernista, perteneciente a una generación ya superada, no vislumbró siquiera la importancia ni las posibilidades de la nueva poesía. José Ingenieros manifestó a Huidobro las dudas que le ofrecía una poesía inventada en todas sus partes. Con motivo de esta conferencia Huidobro fué bautizado con el nombre de *Creacionista*, por haber afirmado "que la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear".

Con estos datos se cierra el primer ciclo vital de Huidobro desarrollado en América. Luego de las actividades últimas seña-

<sup>18</sup> Manifestes, Editions de la Revue Mondiale, Paris, 1925, p. 45.

<sup>19</sup> JULIO MOLINA NÚÑEZ y AGUSTÍN ARAYA, *Selva lírica*, estudios sobre los poetas chilenos, Imp. y Lit. Universo, Santiago de Chile, 1917, p. 294.

<sup>20</sup> Idem.

ladas se traslada a Europa con su mujer y sus hijos.

## II

## PARIS

“Hacia fines de 1916 —dice Huidobro— caí en París en medio de la revista Sic. Yo conocía muy poco la lengua. Me di cuenta rápidamente que se trataba de un medio muy futurista y no se iban a olvidar que dos años antes en mi libro *Pasando y pasando* yo había atacado el futurismo como demasiado viejo, en el momento mismo en que todo el mundo pedía la llegada de alguna cosa completamente nueva”<sup>21</sup>.

La revista Sic, dirigida por Pierre Albert-Birot, había aparecido ese año. Batallaba —al decir de Maurice Nadeau— tenazmente en favor del arte moderno. Ahí se encuentran Apollinaire y Reverdy, mantenedores del futurismo y del cubismo literario. Y colaboraban circunstancialmente Bretón y Aragón. En esta revista se publicaron los “*Calligrammes*” de Apollinaire.

El 8 de febrero de 1916, en Zurich, Suiza, Tristán Tzara y Hans Arp promueven el *Dadaísmo* que ejercerá una viva influencia luego en París principalmente en el futuro movimiento surrealista.

De Sic, pasó Vicente Huidobro a la revista Nord-Sud en la cual colaboró asiduamente. Nord-Sud se publicó a partir de marzo de 1917, mensualmente, hasta 1918.

“En el momento de la revista Nord-Sud de la que fui uno de los fundadores —escribe Huidobro— teníamos una línea general más o menos común en nuestras búsquedas, pero en el fondo estábamos bien lejos unos de otros”<sup>22</sup>.

Esto es lo que primero se advierte. Bajo la paternidad de Apollinaire todos los colaboradores de Nord-Sud mostraban una línea común, no sólo de intenciones estéticas, sino también de realizaciones. El *caligrama*, las nuevas disposiciones tipográficas de los poemas, los blancos y espacios; la ausencia de puntuación, eran adquisiciones comunes a todos los poetas. Pero tras estas formas nuevas un contenido diferente,

y sobre todo una personalidad diferente, se ocultaba y en este aspecto Huidobro es un poeta absolutamente distinto, y admirado entre los franceses. En Nord-Sud Huidobro tradujo al francés algunos de sus poemas de *El espejo de agua* adaptándolos a la nueva forma vigente, ganando éstos, en inusitada manera, en gracia poética y frescura.

En Nord-Sud, que dirigía Reverdy, colaboraban Apollinaire, Tzara, que hace, él sí, una poesía distinta y más avanzada, Paul Dermée, Cocteau, Bretón, Aragón, Max Jacob y otros.

El 28 de julio de 1916, Tzara, publica *La première aventure celeste de M. Antipyrine* siguiendo su tendencia dadaísta de las palabras en libertad, que es un precedente, aunque de intención muy diferente de acuerdo a las fundamentales diferencias que los separaban, de la disposición de los últimos cantos de *Altazor* de Huidobro.

Más tarde Huidobro colaboró en las revistas más representativas del momento poético de París como *L'elan*, *L'esprit Nouveau*, y mantendrá estrecha amistad con las figuras más brillantes y geniales de ese momento como, aparte de los nombrados anteriormente, Picasso y Juan Gris, bajo la tuición de los cuales completará su formación estética, Jacques Lipchitz, el escultor, Francis Picabia, dadaísta frenético, Joan Miro, Max Ernst, Paul Eluard, Blaise Cendrars y los españoles y jóvenes poetas Juan Larrea y Gerardo Diego, que adhirieron ardientemente a su credo estético.

Refiriéndose al año de su llegada a París escribe J. Edwards Bello:

“Huidobro llegó a París en 1917<sup>23</sup>. Seguía la guerra, pero suavemente, alejada después del Marne. Puso su casa primero en la calle Saint Georges, según creo. Después se cambió al 41 de la calle Victor Massé. Esta calle se conserva silente y recatada, no obstante su cercanía con el Bal Tabarin y el Circo Medrano, entre las calles Trochat y de Martyrs”<sup>24</sup>.

“La casa de los Huidobro en París, se convirtió pronto en salón literario de vanguardia. Los asiduos fueron Blaise Cendrars, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Juan Gris. Recuerdo haber cenado con Huido-

<sup>21</sup> Manifestes, p. 45.

<sup>22</sup> Manifestes, p. 46.

<sup>23</sup> Ya sabemos que fué a fines de 1916.

<sup>24</sup> Loc. cit.

bro y su esposa, cuando era invitado de honor Guillaume Apollinaire, poeta francés de origen polaco y nacido en Roma. Le acompañaban su señora, tipo de *dame de monde* gruesa y con collar de perlas en el escote. Guillaume con una venda en la frente vestía el traje de soldado, color azul cielo.

"Huidobro —agrega a continuación— no tardó en fundar el creacionismo con Pierre Reverdy. Publicó un periódico y luego un libro llamado *Horizon Carré*. El prólogo decía: "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. La dedicatoria: *Pour toi Manuelita*. Todo en francés.

"Venía de Chile, casado, dispuesto a lanzar sobre París su nueva escuela lírica. Había en sus ojos la vibración y el entusiasmo que produce la ciudad Luminaria hasta el punto de hacer pensar en un aire que magnetiza y tonifica"<sup>25</sup>.

En 1917, publica, púes, *Horizon Carré* donde aparecen varios poemas de *El espejo de agua* traducidos, disminuidos y adaptados, a las nuevas modalidades poéticas, y otros poemas nuevos que aparecieron en Nord-Sud.

En el otoño de 1918, va a Madrid, iniciando así una serie de viajes anuales a la capital española. Allí publica simultáneamente cuatro libros, dos en francés: *Hallali* y *Tour Eiffel*, y dos en español: *Poemas árticos* y *Ecuatorial* que revolucionaron completa y totalmente el ambiente poético madrileño encerrado hasta entonces en las formas decadentes del más pobre modernismo y ajeno por completo a la verdadera revolución que se realizaba en Europa.

Dejo a la pluma de Guillermo de Torre, uno de sus críticos más apasionados el relato de su influjo en el Madrid artista de 1918:

"Intelectualmente, los que estábamos más acá de las trincheras aguardábamos impacientes ver como se venían abajo las cortinas de hierro que nos habían cortado la comunicación con el resto de Europa. De cuando en cuando comenzaban a filtrarse nombres cargados de prestigio nuevo, de misterio seductor.

"Y uno de ellos, el hombre por excelencia en que vino a cifrarse la voluntad transformadora, el que surgió como bandera de novedad, fué el de Guillaume Apo-

llinaire. ¿Dónde lo oí o leí por primera vez? En casos como éste es cuando lamento no haber llevado un diario puntual de mis jornadas literarias o poseer una memoria inmune a la estratificación de capas que las gente, los libros y los días van acumulando en nosotros, obscureciendo aquellas más antiguas. Sin embargo, creo no errar si digo que fué en casa de Vicente Huidobro. Este poeta chileno llegaba a Madrid después de haber pasado varios años de la guerra en París. Ahí pese a las bombas —la guerra no era aún total y totalitaria— la actividad intelectual había logrado mantenerse y hasta intensificarse en algunos aspectos. Germinaban las simientes que tan poderosamente frutecieron después, de 1918 a 1922 o 1925. Prueba de ello en lo literario es que pululaban las revistas nuevas. Se habían eclipsado temporalmente algunas de las más depuradas, como *La nouvelle revue française*, pero subsistían el *Mercur de France*, *Les Marges* y entre las que aportaban nuevos mensajes: *Sic*, *L'Elan*, *Nord-Sud*. Al frente de esta última aparecía nominalmente Pierre Reverdy, pero en rigor su cabeza inspiradora era Guillaume Apollinaire, y probablemente su sostenedor más generoso Vicente Huidobro. No me interesa ahora puntualizar el papel desempeñado por el autor de *Horizon Carré* en este grupo —Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Dermée, el pintor Braque, el escultor Lipchitz y otros, quizá ni tan de primer plano como él se lo atribuía, ni tan secundario como, por necesidades de la polémica, yo se lo asigné en un capítulo de mis *Literaturas europeas de vanguardia*, que exige revisión.

"El caso es que Vicente Huidobro, tras haber convivido con aquel grupo, embebiéndose de sus favores y sus negaciones, tornaba de París como el adelantado, como el primer viajero que después de largo temporal de nieves, atraviesa las montañas, trayendo en su equipaje novedades y sorpresas. Al menos todas lo eran para aquel muchacho inquieto, ávido hasta lo increíble, que se asomaba a la literatura como a un serio juego y en cuya imagen distante trato ahora de reconocerme. Lo era ante todo, la abertura principal espiritual y la generosidad del viajero. En su casa, en aquel departamento amueblado de la Plaza de Oriente, casi esquina a la calle Felipe y al Teatro Real —dando fren-

<sup>25</sup> Idem.



te a la plaza en cuyo centro galopa Felipe IV sobre un pedestal y en cuyo derredor se tambalean las estatuas desnarigadas de los cuarenta y cuatro reyes godos—; en aquel piso de muebles claros y luz simpática tuve el primer contacto con la hospitalidad doméstica sudamericana. Acontecimiento nada extraordinario en sí, pero comparativamente más singular de lo que pueda suponerse, pues en una ciudad como Madrid donde la vida de cafés con rigurosa exclusión y sempiterno ocultamiento de los domicilios resultaba en verdad no sólo el hecho de que un escritor os invitara a su casa, y más aún, que rompiendo la adustez varonil, y la consiguiente chabacanería en que degeneran siempre las reuniones de hombres solos, incluyese entre sus convivios a personas del otro sexo.

“De boca de Huidobro oí alguno de los primeros nombres verdaderos que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas. Allí, en casa de Huidobro, o por la mediación de éste, conocí a algunos artistas extranjeros, supervivientes del naufragio europeo, que habían logrado hacer esa escala en Madrid. En primer término a los esposos Delaunay, Sonia y Robert; luego a un grupo de pintores polacos, Wladyslaw Jald, Marjan Paszkiewicz; a teorizantes políticos rusos, compañeros hasta poco antes de Lenin en Ginebra, pero que ahora más bien se mantenían a la expectativa. Allí se incubó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles, de cuyos nombres sólo he de recordar aquí, a modo de homenaje, el de dos escritores que ya no existen, el de Mauricio Bacarisse, y el de otro que no llegó a alcanzar notoriedad, pero que se anunciaba como el ingenio más abierto al futuro, si cierto amoralismo ingenuo, cierta bohemia trasnochada no hubiera esterilizado su gran talento y malogrado sus cortos días; me refiero a Alfredo de Villacián”<sup>26</sup>.

Por su parte César González Ruano, cuya poesía sufre la influencia manifiesta de Huidobro, escribe en sus *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*:

“Huidobro llegó por vez primera a París

en 1916, presentándose en Madrid en el otoño de 1918. En este año o a principios del año siguiente le conocí yo en el Ateneo de Madrid, en un momento de desconcierto y evolución de la poesía española, en que Cansinos-Assens nos lo presentó a los jóvenes como a una especie de Mesías de una nueva era literaria. Aunque mayor que nosotros, Vicente Huidobro, no tendría entonces más de veinticinco años. Era moreno, más bien grueso o redondeado, suave y *snob*. Hablaba con mucha seguridad y traía verdaderamente hasta nosotros huevos puestos por gallinas o avestruces que aún no conocíamos. Su filiación poética tuvo la etiqueta creacionista, sin demasiadas seguridades por nuestra parte de qué era aquello. Nadie sabía en España quién era Reverdy, ni siquiera quién era Apollinaire”<sup>27</sup>.

Para terminar el dibujo de esta visita matritense y las características de su influjo en los poetas y en la poesía española dejo ahora a la pluma polémica de Guillermo de Torre, quen pese al apasionamiento de sus *Literaturas europeas de vanguardia*, en contra de Huidobro y de su creacionismo, no puede dejar de exponer ciertos hechos sustanciales:

“Vicente Huidobro que procedente de su país llegó a París por primera vez en 1916, a su regreso a Madrid en el otoño de 1918, trasladó en ésta, a un círculo estrecho de amigos, las teorías y las sugerencias estéticas que venía de captar en el encrespado y vivaz ambiente parisino. Y dejó caer entre el reguero de sus interesantes libros una etiqueta que al pronto nos pareció mágica: Creacionismo. Sus teorías (?), sus libros, su entusiasmo y su fervor admirable y juvenil (¿verdad Mauricio Bacarisse, Carlos Fernández Cid y tú el más agudo, aunque voluntariamente frustrado Alfredo de Villacián?) hubiesen pasado totalmente desapercibidos en el frío ambiente madrileño de no haber hallado el eco próximo y la curiosidad cordial que le ofrecimos unos pocos poetas jóvenes; y también Cansinos-Assens que tras un momento de desconcierto se repuso y devino su más fervoroso turiferario, consagrándole estudios y apologías a gra-

<sup>26</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Guillaume Apollinaire*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946, pp. 18-20.

<sup>27</sup> CÉSAR GONZÁLEZ RUANO, *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952, pp. 69-73.

nel. Bajo la investigación de éste varios altruistas que ignoraban las obras de Huidobro trabaron conocimiento con ellas. Y la entronización de la lírica de Huidobro que Cansinos en un principio, y con la mejor buena fe aunque con bastante ignorancia de sus fuentes y precedentes, ponía como *standard*, acabó de evidenciarnos, en efecto, la agonía del ciclo precedente, y la necesidad de rebasar sus límites, más no la de detenernos o limitarnos al espacio de *Poemas árticos*"<sup>28</sup>. ¿Acaso el mismo Huidobro se detuvo en ellos?

Aparte las afirmaciones gratuitas que han quedado al desnudo si comparamos las afirmaciones de Guillermo de Torre entre sí, vale la afirmación del valor inexcusable que la presencia de Vicente Huidobro tiene en ese momento madrileño de 1918 para la poesía española. Juan Larrea, el gran crítico y poeta creacionista español considera el influjo de Huidobro en la poesía española más decisivo que el de Darío en el momento modernista. De él nace el movimiento *ultraista*, promovido por Guillermo de Torre bajo el influjo inmediato del creacionismo huidobriano y utilizando sus adquisiciones. De él proviene el nuevo espíritu que anima a la juventud poética de España y ese resurgimiento que la hace contemporánea de la europea con la aparición de numerosas revistas imbuidas del espíritu nuevo como *Ultra* (enero 1921, Marzo 1922), *Tableros* (cuatro números), *Reflector* (1920), *Vértice* (1923), *Tobogán* (1924) y muchísimas otras. Así como también de los nombres de los poetas jóvenes como el mismo Guillermo de Torre y de César González Ruano, anteriormente citados, Alfredo de Villacián, Carlos Fernández Cid, José de Ciria, Eugenio Montes, Isaac del Vando Villar, Pedro Garfias, Eduardo de Ontañón, José Rivas Panedas y otros<sup>29</sup>.

Directamente adhirieron al creacionismo de Vicente Huidobro y han sido sus más nobles defensores dos notables poetas españoles que han seguido luego por distintos caminos: Juan Larrea, notable crítico y colaborador de *Cuadernos Americanos*,

de Méjico, que recogió toda su obra poética en un libro, *Obscuro dominio*, de edición muy restringida, y Gerardo Diego, uno de los más grandes poetas españoles de la actualidad que reedita en ciertas obras recientes el mismo espíritu creacionista de su primeros libros *Imagen* y *Manual de espumas* de 1922 y 1924.

Los libros *Poemas árticos* y *Ecuatorial* constituyen de cualquier manera el signo de la revolución hacia la poesía nueva de toda la literatura de habla española. Esto de manera inamovible. No puede ser ya discutido ni negado, y es lo que hace necesaria la mención de Huidobro en cualquier estudio de la poesía moderna de lengua española; puesto que también a América se extiende este influjo y esta revolución, tanto por la presencia poética de Huidobro como la de los poetas argentinos Jorge Luis Borges y Francisco Luis Bernárdez, por ejemplo, que llevan la semilla de esta nueva poesía a Buenos Aires, creando publicaciones periódicas dentro de las nuevas tendencias poéticas como *Prisma* y *Martín Fierro*.

### III

#### PRIMER REGRESO

En esta época hay dos hechos de carácter universal, que ejercen influencia evidente en la poesía y la literatura de la época y vienen a ser sendos motivos generacionales. Ellos son: primero, la guerra mundial de 1914-18 y la revolución bolchevique de 1917. Ambos hechos son registrados en la literatura y su eco lo podemos encontrar por todas partes. Los poemas de tema bélico y los llamados poemas "maximalistas" penetran hasta la poesía de aquellos que hoy han adherido a las líneas más tradicionales y estables de la vida social, política y literaria.

En 1919, realiza Huidobro un corto viaje a Chile, regresando a Europa ese mismo año. Por entonces había comenzado a escribir su extraordinario poema *Altazor*.

Refiriéndose al momento anteriormente señalado, Huidobro, respondía en un cuestionario<sup>30</sup> a la pregunta ¿cuál es el perio-

<sup>28</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Rafael Capo Raccio, Editor, Madrid, 1925.

<sup>29</sup> Vid. CÉSAR GONZÁLEZ RUANO, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1948.

<sup>30</sup> Vid. PRO-ARTE, Santiago de Chile, I, 25, 1º de enero de 1949: *Cuestionario a Vicente Huidobro*, pp. 2 y 16.

do de su vida que contribuyó a enriquecer más su espíritu, a revelarlo, a madurarlo? ¿Dónde y cuándo?

“El período de la gran guerra y de la revolución rusa. Yo vivía entonces en Francia. Era la época heroica en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo. El estampido de los cañones no ahogaba las voces del espíritu. La inteligencia mantenía sus derechos en medio de la catástrofe; por lo menos en Francia. Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916-1917, publiqué en París con Apollinaire y Reverdy la revista “*Nord-Sud*”, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días. Mis amigos más íntimos entonces eran Juan Gris y el escultor Jacques Lipchits, éste y yo éramos los menores del grupo. A mí me llamaban el *blanc-bec*, lo que podría traducirse: el Benjamín de la familia. No puedo evocar aquello sin sentir cierta emoción, agravada hoy por las circunstancias... Apollinaire venía a comer a casa los sábados. También venían a menudo Max Jacob, Paul Dermée, a veces llegaba Blaise Cendrars, Marcoussis, Maurice Reynal, que venían del frente de batalla. Entonces conocí a Picasso, que volvía del sur de Francia y que pronto debía estrenar el memorable ballet “*Parade*”, con música de Eric Satie, otro viejo amigo encantador, hoy muerto como Apollinaire. Es triste recordar esos tiempos ¿En dónde está Picasso en estos momentos? ¿En dónde está Lipchitz, Picasso, Breton, Bracque, Laurent, Leger, Gleizes, Metsinger y tantos otros? ¿Qué ha sido de ellos, qué suerte habrán corrido en medio de la vorágine?

“Por aquellos días se vendían en veinte francos los cuadros de Derain, que dos años más tarde valdrían veinte mil. Todos ellos, todos, cual más cual menos, todos contribuyeron con su ladrillo propio al gran edificio del espíritu de una época histórica de la más alta importancia en la evolución humana.

Al final de la guerra llegaron al grupo Paul Eluard, uno de los más grandes poetas que ha producido el mundo; André Breton, con su fuerte espíritu siempre abierto y sin miedo; Soupault, Picabia, que volvía de Nueva York; Tristán Tzara,

que llegaba de Suiza; Benjamín Peret, Aragón y luego George Vildrac, Masson, Joan Miró, Max Ernst y por último Hans Arp, que todos conocían por ser uno de los creadores de la nueva plástica en Zurich, donde vivió durante la guerra”

En Chile, la vuelta de Huidobro, que regresó, como hemos dicho, el mismo año a Europa, encontró eco en la juventud poética y Neftalí Agrella publica, siguiendo a Huidobro en su creacionismo, en 1920, sus *Paisajes verticales*. En octubre y noviembre del mismo año, Alberto Rojas Jiménez y Martín Bunster, ambos pertenecientes a la combativa Federación de Estudiantes, inauguran el movimiento *Agú*, que con cierto humor juvenil pretendía seguir las líneas de vanguardia. Luego, en julio de 1921, la revista madrileña *Cosmópolis*, que dirigía Enrique Gómez Carrillo y desde donde saludó calurosamente a Huidobro, Rafael Cansinos-Assens, publicaba poemas vanguardistas de los chilenos Neftalí Agrella, Julio Walton y Merihana Lefevre<sup>31</sup>.

En Europa Huidobro realizó estudios en varias universidades sobre diversas materias. Estudió en París, en España y en Alemania. Tomó cursos en Freiburg y en Berlín, mostrando particular preferencia por la Psicología y la Filosofía. En relación a este período Huidobro mismo escribe:

“Como si mi cerebro estuviera dividido en dos compartimentos absolutamente independientes, me sentía atraído con igual pasión por el espíritu de las ciencias, lo que me hizo seguir cursos en la Sorbonne y en otras universidades europeas sobre Biología, Fisiología y Psicología Experimental, y por el estudio de lo maravilloso, lo que me hizo dedicar muchas horas a la Astrología, a la Alquimia, a la Kabala antigua y el ocultismo en general”<sup>32</sup>. Estos estudios ejercieron una influencia manifiesta en su obra poética en general.

Su actividad como poeta y divulgador de su creacionismo por Europa es intensísima. Huidobro trabaja constantemente, viaja de un lugar a otro haciendo lecturas o exposiciones de sus poemas y dictando conferencias sobre creacionismo. Da con-

<sup>31</sup> V. FIGUEROA, *Dicc. ...*, t. I, p. 16.

<sup>32</sup> *Vientos contrarios*, p. 34.

ferencias en Madrid, Estocolmo, en París, en la Sorbona y en el centro de Altos Estudios Filosóficos, en 1922 y 1925, en Alemania, etc.

En Madrid, en 1921, dicta en el Ateneo su famosa conferencia sobre *la poesía*<sup>33</sup>, que luego servirá de prólogo a su edición española de *Temblor de Cielo*. El mismo año, 1921, aparece en París su antología *Saisons choisies*, donde se recoge parte de su obra hasta entonces publicada en francés y traducida del español, y algunos poemas que recogerá más tarde en *Automme régulier*. Como prólogo lleva un ensayo publicado en *L'Esprit Nouveau*, en abril de ese año, con el título de *La création pure: essais d'Esthétique*, uno de sus mejores ensayos teóricos del creacionismo.

Huidobro recuerda de este modo aquella época:

"Por encima de todo el poeta latiendo en cada instante, el recuerdo vivo de las batallas literarias allá en París, aquí en América, en Alemania, en España. La fe entusiasta en imponer un arte que nos parece más auténtico que el otro. Las batallas en los teatros y en conferencias públicas. ¿Cuántas veces salimos expulsados por la policía?"<sup>34</sup>.

Los poetas de la época poseen una viva preocupación por los problemas sociales y políticos. Huidobro, siguiendo esta actitud general, publica en 1925 un libro en contra del imperialismo británico con el título de *Finis Britanniae*, en donde endilga a cada una de las colonias británicas un discurso literario. Este libro le trajo graves consecuencias, pues, a causa de él fué raptado y retenido por tres días, al cabo de los cuales se le devolvió maltrecho, golpeado y sangrante, en las cercanías de su casa a la que llegó arrastrándose.

¿Cómo olvidar —dice Huidobro, recordando sus actividades políticas— aquellas reuniones de irlandeses exaltados cuando me dió por romper lanzas contra el imperialismo inglés y aquellas caras de orientales rebeldes con ojos luminosos de profetas y las frases ardientes y los terribles juramentos?

¿Cómo olvidar esos tres días de Dublin

<sup>33</sup> Recogida en *Temblor de Cielo*, Madrid, 1931; Santiago, 1942.

<sup>34</sup> *Vientos contrarios*, p. 34.

perseguido por la policía inglesa y obligado a dormir cada noche en una casa distinta?

"Y luego, después, las luchas políticas, arrastrado por un ideal sincero, indomable en medio de las amenazas y la catástrofe"<sup>35</sup>.

En 1924, aparece en París su revista *Creation*, en la que colaboran las figuras más destacadas del momento y los valores más representativos de la avanzada literaria de Europa.

En este año también se constituye el movimiento *surrealista* con los mismos nombres que formarían anteriormente, en 1920, el grupo *litterature*, que reunió a los más exaltados dadaístas y a los jóvenes que se fueron incorporando entre esos años. A la cabeza del movimiento aparecían Bretón, Eluard y Aragón; Soupault, Peret continuaban en cierto modo la ruta iconoclasta inaugurada por futuristas y dadaístas y proclamaban el *superrealismo* del inconsciente. Apollinaire, padre de todas las renovaciones, también le dió el nombre a este movimiento: *surrealismo*; así como Matisse se lo había dado al cubismo: *jassez de cubes!* El surrealismo será el más joven y el último de los movimientos de la poesía nueva, en cierto modo opuesto totalmente a lo que fué la vanguardia de cinco años atrás. Llevado también por el momento político que se vivía, la gran mayoría del surrealismo pasó al Partido Comunista, del que se separarían varios al poco tiempo. Por ese entonces las corrientes más avanzadas en la literatura se correspondían con las más avanzadas posturas políticas europeas. No pasaría mucho tiempo, sin embargo, antes de que aquéllas divergieran totalmente, proclamándose en Rusia y en Alemania una vuelta al realismo como manera de acercar el arte al pueblo.

En 1925, Huidobro publica dos nuevos libros, *Automme régulier* y *Tout a coup*, que muestran una nueva faceta de su obra con poemas de una mayor estructura orgánica. A la par y frente a los manifiestos últimos del surrealismo, Huidobro fija sus posiciones en una serie de ensayos reunidos en volumen bajo el título de *Manifestes*. En él analiza los nuevos postulados del surrealismo y sus aproximaciones

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 33.

dadaístas, proclamando frente al infrarracionalismo que postulaban, el singular suprarracionalismo de su teoría creacionista, condenando la intervención del azar propio de las nuevas 'técnicas' surrealistas como la 'descripción onírica' y la 'escritura automática'.

Guillermo de Torre publica este año sus *Literaturas europeas de vanguardia*, libro que intenta historiar los movimientos europeos del último tiempo, cargado de animosidad en contra de Huidobro y de su creacionismo. Este libro suscitará una polémica entre De Torre y Huidobro, que puede seguirse en la revista *Atenea*, de Concepción de Chile. De Torre, en un libro largamente posterior dedicado a *Guillaume Apollinaire*, precisa y rectifica sus afirmaciones del libro precedente, como hemos constatado más arriba. Diez libros publicados en menos de diez años en Europa trae Huidobro en sus maletas cuando regresa ocasionalmente a Chile en 1925. Su obra creacionista ya ha evolucionado en parte y puede decirse que aquí se cierra una etapa importante de ella.

## IV

## POLITICA

Recién llegado a Chile, en 1925, Huidobro se enrola en la política confusa y alterada de esos años. De esta manera aparece dirigiendo el diario *Acción*, "diario de purificación nacional"<sup>36</sup>, cuyo primer número aparece el 5 de agosto de ese año.

Se trataba de una publicación combativa e intentaba, al tiempo de remover las conciencias adormecidas y desidiosas, responder efectivamente a su lema "diario de purificación nacional". Así, en uno de los primeros números apareció el artículo *Gestores administrativos y políticos peligrosos*, en el que se recogían los datos proporcionados por una comisión de civiles y militares como antecedentes personales pedidos por una Junta de Gobierno. En este artículo se fustigaba duramente a personeros del último régimen. Apareció el 7 de agosto, al día siguiente

Huidobro fué asaltado al llegar a su casa y salvajemente golpeado con un laque, sufriendo una grave conmoción cerebral.

La prensa de todo el país solidarizó con la desgracia de Huidobro y en todos los órganos de prensa de la época se levantó una voz unánime de protesta. *Julio César* (Hugo Silva), Conrado Ríos Gallardo, Angel Cruchaga Santa María, Carlos Préndez Saldías, saludaban al poeta y periodista caído; y en su casa recibía Huidobro los votos solidarios de amigos y personalidades, visitas que eran reseñadas en el diario *Acción*.

En su artículo, *Julio César* decía:

"Llegó trayendo dentro diez años de Europa, y cuando muchos, todos, lo creían exotizado hasta la médula, indiferente e insensible para todo lo que no fuese Montparnasse, creacionismo, Juan Gris, vimos con maravilla cómo había repuntado en él ya hombre, el brote ignorado del nacionalismo. París nos devolvió a Huidobro tan chileno como jamás lo hubiéramos sospechado"<sup>37</sup>.

Y Vicente Huidobro escribía a los pocos días en su diario:

"Una bandada de cuervos se cierce en los aires y empesta nuestro cielo.

"¿Acaso Chile será un inmenso animal muerto tendido en las laderas de los Andes?"

"Sacúdete, Patria mía, despierta de esa larga agonía. Ruge, ruge de tal modo que los cuervos huyan despavoridos"<sup>38</sup>.

En el mes de agosto dejó de salir *Acción* después de su número 14.

En las elecciones presidenciales de ese año aparece como candidato a la Presidencia de la República apoyado por la Federación de Estudiante.

En 1926 publica en Santiago un libro de apuntes biográficos, ensayos y aforismos: *Vientos contrarios*, que delataba por el título su posición frente al estado de cosas, en lo morai y literario dominantemente, a que se enfrentaba el poeta. Desde el punto de vista de la biografía es interesante este libro y proporciona más de un dato fundamental para la comprensión de la vida que aproximadamente a partir de este año toma un carácter decididamente

<sup>36</sup> RICARDO DONOSO, *Alessandri, agitador y demoleador*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 434. Dice que el diario era publicado por Marmaduke Grove, "y al frente de él puso en calidad de testaferrero a Vicente Huidobro".

<sup>37</sup> JULIO CÉSAR, *El por qué*, ACCIÓN, Santiago de Chile, I, 5, 10 de agosto de 1925, p. 1.

<sup>38</sup> ACCIÓN, I, 11, 18 de agosto de 1925.

anárquico o más bien autártico. Bajo el influjo directo de Nietzsche, a quien toda su generación leyó con verdadera fruición, se entregó a un amoralismo dionisiaco, a una consideración de la vida como naturaleza que todo lo justifica.

Al cabo del año realiza una fuga galante a Europa, luego de separarse de su familia. En París lo encuentra R. A. Latham, en 1928, en los momentos en que el entonces joven crítico se hallaba en Francia.

Luego, en 1929, aparece en Madrid bajo el signo editorial de CIAP, su 'hazaña' *Mio Cid Campeador*. Una de sus obras más reputadas y leídas y con mayor número de ediciones. Constituye ella por sí todo un verdadero género experimental, donde la poesía y el relato, la relación histórica y la epopeya se mezclan con elementos modernos y una técnica insospechada. También ha sido traducida al inglés, publicada en Inglaterra y los Estados Unidos, con el nombre de *Portrait of a Paladin*. Con esta obra se inicia también un período de intensa labor creadora en el terreno exclusivo de la prosa española, con la sola excepción de *Altazor*.

*Altazor* o *El viaje en paracaídas*, subtítulo que no aparece en la edición chilena, se publicó en Madrid en 1931, pero el poeta había estado trabajando en él desde 1919 y fragmentariamente se le había publicado en diferentes periódicos y revistas de Europa y de América. Se trata de un extenso poema dividido en siete *Cantos*, en el cual Huidobro utiliza todos los hallazgos poéticos y los más extremos resultados de la técnica creacionista de imágenes, conceptos y palabras creadas. Este poema es fundamental para la comprensión de la poesía creacionista de Huidobro y puede decirse que se trata de un poema único en la historia de la literatura.

El mismo año, 1931, se publica en Madrid *Temblor de Cielo*, poema en prosa escrito en 1928, cargado de espíritu nietzscheano y presagios de fin de mundo. Al año siguiente, en París, publica una excelente versión francesa de este poema en prosa, con el nombre, más genuino que el español, de *Tremblement de ciel*, puesto que, como es evidente, ha sido pensado en francés.

Este año también, 1932, se publica en París una extraordinaria, curiosa, pieza

teatral en cuatro actos y un epílogo, *Gilles de Raiz*. Obra que no ha sido nunca representada. Se trata de una pieza de espíritu medieval, mágico, en la que el protagonista, que da nombre a la obra, es una mezcla de doctor Fausto y de Don Juan en búsqueda incesante de la piedra filosofal y del amor absoluto de mujer, ansias ambas nunca satisfechas. La obra no es realmente representable y más bien podría catalogársela entre las novelas dialogadas a la manera de *La Celestina* o algunas piezas históricas de Shakespeare y de Galdós, a lo que habría que agregar el espíritu poético de elementos mágicos, astrológicos y de ocultismo. Huidobro tiene presente al escribir la obra, todos los precedentes literarios del personaje principal (Fausto, D. Juan) y en el epílogo hace reunirse a escritores de dos y tres siglos que los han tratado. Es interesante la aparición de Juana de Arco y la justificación de su fama que hace Huidobro en esta pieza.

## V

### SEGUNDO REGRESO

Hacia fines de 1933, regresó Huidobro a Chile. En el intertanto se habían producido en el movimiento poético de Chile y en el desarrollo institucional y social de la República, cambios manifiestos.

Para esta época ya habían aparecido las obras iniciales de Angel Cruchaga Santa María, su temprano libro *Las manos juntas* (1915), *La selva prometida* (1920), *Los mástiles de oro* (1923), *Job* (1922), libros que ya lo habían definido dentro de su línea de pureza y misticismo; en 1933 publica *Afán del corazón*. Pablo de Rokha publica su primer libro en 1922, *Los gemidos*, y luego *U* (1925), *Satanás y Suramérica* (1927), *Escritura de Raimundo Contreras* (1929). Pablo Neruda publicaba en 1921 su primer libro, *La canción de la fiesta*, luego *Crepusculario* (1923), *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito y Anillos* (1926), *El habitante y su esperanza* (1926) y, el año de la llegada de Huidobro, su primera *Residencia en la tierra*. Rosamel del Valle había publicado, en 1926, su *Mirador* y su *País blanco y negro* en 1929. Los jóvenes poetas, ya pertenecientes a la generación siguiente, *Juvencio*

Valle y Humberto Díaz Casanueva habían publicado *La flauta del hombre pan* (1929) y *Tratado del bosque* (1932), el primero; y *El aventurero de Saba* (1926) y *Vigilia por dentro* (1931), el segundo. Juan Marín publicó su *Looping* en 1929 y concluiría su obra poética con *Aquarium* (1934). Los poetas de la Federación de Estudiantes que colaboraron en las publicaciones que dirigía Alberto Rojas Jiménez, *Claridad* y *Juventud*, como Juan Egaña, Domingo Gómez Rojas, Armando Ulloa, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Romeo Murga, Alberto Rojas Jiménez, Alejandro Galaz, muestran una obra dispar cargada de cierto romanticismo enfermizo; casi todos ellos murieron jóvenes. Es uno de los hechos más curiosos y dignos de estudio de nuestra literatura. Sólo tardíamente, casi, diré, póstumamente, se ha conocido obra poética perteneciente a estos poetas donde sea posible hallar el sello de la poesía nueva. Arriba quedan reseñados los nombres más representativos de la generación de Huidobro y habrá que agregar a ellos los nombres de Daniel de la Vega y Jorge Hübner Bezanilla, casi epígonos de la generación anterior y Francisco Donoso, Winet de Rokha, Neftalí Agrella, Salvador Reyes, Tomás Lago, Chela Reyes y otros.

Hacia 1928, algunos jóvenes poetas de la generación siguiente, Alfredo Pérez Santana, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara y Benjamín Morgado, lanzaron el *Manifiesto Runrunista*, que seguía dentro de un margen humorístico las tendencias de la poesía creada que inauguró Huidobro.

Como es posible apreciar, atendiendo a las fechas consignadas más arriba, el movimiento de la poesía nueva no se hace carne en la poesía chilena, sino después de 1920, y con una real madurez recién hacia 1926. Huidobro ha sido de una precocidad tremenda en el desenvolvimiento de su poesía; y los poetas de su generación, los que en la mayoría recibieron su influjo, consolidaron su personalidad poética mirando hacia los poetas franceses, con los que Huidobro convivió hacia 1917-1924 y al posterior movimiento surrealista de Breton, Eluard, Aragón, Peret, Soupault, etc., en quienes bebieron ávidamente las aguas de las nuevas tendencias. En este aspecto, Huidobro y los poetas que le fue-

ron más próximos mantuvieron una actitud contraria al surrealismo y tal vez sea esto lo que los separa más claramente de los demás y permitiría precisar promociones diferentes en una misma generación, lo que, por otra parte, nos parece evidente.

Arriba Huidobro en 1933 a Chile y desencadena de inmediato un interesante movimiento juvenil, tanto en poesía como en pintura y artes plásticas. En diciembre de ese año se realiza la primera exposición de pintura nueva por un grupo de jóvenes pintores que expone sus obras siguiendo las tendencias últimas de la pintura europea, cubista y surrealista. En ella participan, entre otros, María Valencia, Jaime Dvor, Gabriela Rivadeneira, Lira Espejo, Carlos Sotomayor y Waldo Parraguez.

Periódicamente, Huidobro dictaba conferencias antibelicistas en la librería de Julio Walton, a las que asistían entusiasmados muchos jóvenes de la generación nueva.

El año 1934 es para Huidobro de una actividad editorial extraordinaria. Aparecen en ese año sucesivamente sus novelas *Papá o el diario de Alicia Mir*, de la que se hacen dos ediciones simultáneas. Es una novela escrita en forma de diario íntimo, que relata el desenlace de un conflicto familiar, en el cual se ha pretendido ver semejanzas con la vida del poeta; *La próxima*, 'historia que pasó en un tiempo más', novela irregular de giro ensayístico a la manera de las obras de Benson, y H. G. Wells, obras que se proyectan hacia el tiempo futuro de la sociedad en el desenvolvimiento de la técnica. La novela de Huidobro tiene páginas admirables como las de la petrificación de París, pero, por otra parte, un estilo periodístico de dudosa calidad literaria y, lo que es más grave, cierta inconsistencia en la ideología de esta novela-ensayo la hace desmerecer al lado de otra: *Cagliostro*, una novedosa novela-film, premiada en Hollywood en un concurso de guiones cinematográficos, de los que la novela conserva la técnica. Versa sobre la personalidad de José Bálamo, el médico ocultista, que ha servido de tema anteriormente a Dumas y que es, en la personalidad poética de Huidobro, asociado a *Gilles de Raiz*, un dato más que responde a la experimentación de las posibilidades extremas del espíritu

humano en su lucha por la conquista del infinito. Publica también este año un 'pequeño (no tan pequeño en verdad) guignol' en cuatro actos y trece cuadros de intención política, escrito con gracia y habilidad: *En la luna*.

En 1935, un año más tarde, aparecen sus *Tres inmensas novelas* escritas en colaboración con *Hans Arp*, el escultor dadaísta, que fuera gran amigo de Huidobro; se trata de una serie de breves novelas humorísticas, pero cargadas de cierta crítica acre poco encubierta. Es muy interesante para comprender la intención de las novelas allí reunidas, y de gran parte de la obra de Huidobro, la carta dirigida por él a Hans Arp, que aparece en la segunda parte del volumen.

Este año, 1935, también publica una revista que inaugurará una serie de publicaciones periódicas de corta vida, en ocasiones de un solo número; se llama *Vital* y en ella colaboran por primera vez algunos poetas de la generación joven, entre ellos Omar Cáceres, que el año anterior publicó *Defensa del ídolo*, libro de poemas prologado por Huidobro, en el que se saluda a un verdadero poeta, y Eduardo Anguita, que seguirá más de cerca que nadie la avanzada espiritual de Huidobro e inventará el efímero *Decorativismo*. Se trata, en verdad, de una revista de polémica hecha con ese humor que caracteriza los juicios intencionados de Huidobro, que no se detienen en ocasiones tales en pelos de ninguna clase. En ella Huidobro se defiende de plagios y de imputaciones falsas y gratuitas de sus enemigos.

En 1936, enrolado en el Frente Popular, colabora en el diario *La Opinión*, en artículos en que los ideales democráticos, populares y libertarios que lo animan, condenan el fascismo italiano en su invasión de la desamparada Etiopía de Haile Selassie, como el *Triunfo romano*<sup>39</sup>; el asesinato del joven escritor Barreto en *El escritor Barreto asesinado por los nasis*<sup>40</sup> y luego, con motivo de la guerra civil española, *Conducta ejemplar del pueblo español*<sup>41</sup>. Ese mismo año, en *Madre Patria*<sup>42</sup>,

<sup>39</sup> LA OPINIÓN, Santiago de Chile, 12 de mayo de 1936, p. 3.

<sup>40</sup> Idem., 24 de agosto de 1936, p. 3.

<sup>41</sup> Idem., 21 de julio de 1936, p. 3.

<sup>42</sup> MADRE ESPAÑA, Homenaje de los poetas chilenos..., Editorial Panorama, Santiago de Chile, 1936, pp. 6-8.

homenaje de los poetas chilenos a España, publica un extraordinario poema, *Gloria y sangre*, no recogido en libro.

Ese año partirá a España y participará activamente en la guerra civil.

En 1938, de regreso a Santiago, publica su novela *Sátiro o el poder de las palabras*, sin duda la más acabada de sus novelas. Obra de gran penetración psicológica e importante también para la comprensión de su obra poética.

En 1936 había aparecido el primer número de otra de sus revistas: *Total*; en julio de 1938 aparece el segundo y último número de la revista. Esta revista recoge en sus páginas la obra de poetas de dos generaciones, que representan las más variadas tendencias. Colaboran en ella Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Julio Molina, Eduardo Molina, Volodia Teitelboim, Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y aparecen colaboraciones de Picasso, Dalí, Breton, Arp, Eluard, René Daumal, Juan Larrea.

Los jóvenes poetas de entonces, que vivían cerca de las obras de poesía y arte europeo contemporáneo, particularmente francés, y que se inclinaban, más que a seguir a Huidobro, hacia los surrealistas franceses encabezados por André Breton, encontraban en las reuniones en casa de Huidobro, en la calle Cienfuegos, el ambiente propicio y el conocimiento de los autores que les interesaban, por intermedio de Huidobro, que jamás influyó sobre los poetas jóvenes para convertirlos a su credo estético. Así, realizando ellos una obra predominantemente surrealista, aunque no todos, colaboraban en la revista de Huidobro y realizaban, por iniciativa propia, revistas con el carácter de sus propias tendencias. Ellos fueron quienes primeramente alcanzaron la conciencia del valor de la nueva poesía en Chile y quienes, en 1935, publicaron la *Antología de la poesía chilena nueva* con los nombres de Vicente Huidobro, en quien reconocían el valor más alto; Angel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres y finalmente los autores de la antología y de dos excelentes prólogos, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

Hacia 1938, nace el movimiento surrealista en Chile, bajo el nombre de "*Man-*



*drágora*", con una publicación y una editorial del mismo nombre. En él participaron, en primer término: Braulio Arenas, quien intentó consolidar el movimiento sin éxito; Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, tempranamente fallecido; Gonzalo Rojas, Fernando Onfray y otros. Su existencia se prolonga luego con la revista que dirige Braulio Arenas, *Leit Motiv*, pero puede decirse que el movimiento como tal terminó con el número 1 de esta última publicación al historiar el movimiento, Arenas, en su interesante ensayo *Actividad crítica*<sup>43</sup>. Por las interesantes exposiciones surrealistas, por el espíritu revolucionario y su gran actividad intelectual, la multiplicidad de facetas de la obra de los poetas-dibujantes y la novedad de sus manifestaciones, éste ha sido de los movimientos más importantes de la poesía chilena contemporánea, y aunque efímero, como todos ellos, es, sin duda, el más vivo e interesante de todos. De cualquier modo el surrealismo sobrevive en la obra de varios de ellos. Se hace necesario un estudio sobre este grupo.

## VI

### ULTIMO REGRESO

A partir de 1939, Huidobro colabora en *Multitud*, que aparece ese año y que dirige hasta hoy, pasando por diversas épocas de publicación y de formato, Pablo de Rokha. *Multitud* es un periódico de batalla, en el que colaboran predominantemente intelectuales cuyo círculo es hoy día demasiado estrecho si lo comparamos al que colaboraba en él hacia 1939 y 1940. En esa época era un órgano genuino de intelectuales del Frente Popular y en él colaboraban, por ejemplo, Ricardo A. Latcham, Juan Marín, Fernando Alegría, Braulio Arenas. En esta revista publicó Huidobro gran parte de los poemas que formaron, más tarde, sus dos últimos libros de poesía. La prensa nacional, por entonces, rompe igualmente el silencio que hasta entonces había rodeado su obra.

<sup>43</sup> LEIT MOTIV, I, N° 1, Santiago de Chile, diciembre de 1942.

En 1941, publica dos de sus capitales libros de poesía, en los que recoge gran parte de las obras del último tiempo, publicadas en revistas de Chile y del extranjero, ellos son *Ver y palpar*, que continúa en algo el espíritu de *Altazor*, en su aspecto humorístico y creacionista, y *El ciudadano del olvido*, que sigue la faceta obscura y honda del poema nombrado y su espíritu humanísimo y desesperanzado. *El ciudadano del olvido* debe tenerse como una de las más sobresalientes obras poéticas de Huidobro, junto a *Poemas Articos*, *Altazor* y *Temblor de Cielo*, para sólo nombrar su obra poética en español, que de por sí ya es abundante.

En 1942, se publican segundas ediciones de *Temblor de Cielo*, *Cagliostro* y *Mio Cid Campeador*.

En 1945 aparece su *Antología* preparada por Eduardo Anguita.

Huidobro participó activamente en la segunda guerra mundial. Con el grado de capitán formó parte del ejército del general Delattre de Tassigny y participó en la caída de Berlín en manos de los aliados al finalizar la guerra. Fué el único oficial de lengua española y también el primero en entrar en Berlín, en 1944. Como botín de guerra gustaba exhibir el teléfono particular de Hitler.

En la acción bélica, recibió una herida en el cráneo, que más tarde precipitó su muerte.

Vicente Huidobro murió el 2 de enero de 1948, ocho días antes de cumplir sus cincuenta y cinco años de edad, en su hacienda de Llolleo, y días después de haber sufrido un derrame cerebral, al que había quedado proclive después de la herida recibida en la última guerra mundial.

Ese mismo año, su hija Manuela recogió los *Ultimos poemas*, en los que es posible hallar un agudo presentimiento de la muerte.

Al cumplirse un año de la fecha de su muerte, *Cruz del Sur* publicó la segunda edición de *Altazor*.

Sus familiares más cercanos y sus amigos dilectos inauguraron la tumba de Huidobro en una colina frente al mar en Cartagena, tal como el poeta lo había deseado.

## SEGUNDA PARTE

## LA TEORÍA CREACIONISTA

## VII

## LA CREACION PURA

La poesía y la pintura de entreguerra se caracterizan por la mayor conciencia que han cobrado poetas y pintores sobre diferentes aspectos de su entidad. Es posible precisar cierto número de momentos en este cobrar conciencia y hay uno inicialmente que configura la verdadera realidad distinta de esa poesía y de esa pintura y plástica del período señalado. Este cobrar progresivo conciencia, que en tal circunstancia llega a su ápice, en cierto modo, ha sido una carrera de por lo menos medio siglo de extensión; podría fijarse su punto de partida en Baudelaire, o más bien en Edgar Allan Poe.

J. Maritain, que ha sido uno de los primeros en señalar este importante hecho, ha estudiado el proceso con detención. En relación a la poesía señala:

“El destino mismo de la palabra ‘poesía’ me parece muy instructivo. Esta palabra no ha comenzado a designar a la *poesía*, sino en época relativamente reciente: antes designaba el *arte*, la actividad de la razón factiva; y en este sentido Aristóteles y los antiguos —y nuestra edad clásica— trataban de la poética. Diríase que horadando y taladrando espesores metafísicos, la palabra poesía ha caminado, poco a poco, desde el cuerpo de la obra poética hasta su alma, donde ha desembocado en lo espiritual. Fenómeno que parecerá poco sorprendente si se tiene en cuenta que la poesía no ha comenzado (claro, en los poetas) a cobrar conciencia de sí misma, de manera explícita y deliberada (y nunca acabará de hacerlo), sino en época relativamente reciente”.

Y agrega luego:

“Esta ley del progresivo cobrar conciencia de sí mismo es una de las grandes leyes del desarrollo histórico del ser humano y dice relación a esta propiedad de las actividades de orden espiritual. Propio del espíritu es —decían los antiguos—, poder volverse sobre sí mismo enteramente, rea-

lizar una reflexión perfecta: y no es esencial aquí el repliegue, sino la captación, la penetración de por sí que a ésta está ligada. La reflexibilidad es esencial al espíritu, que se percibe de este modo y se penetra en sí mismo. De ahí la importancia general del fenómeno de cobrar conciencia para cuanto interesa a la cultura”<sup>44</sup>.

Decíamos que esta toma de conciencia tiene cierto número de momentos en la creación y producción poética, pero a dichos momentos no debemos asignarles una temporalidad sucesiva, ni en cuanto momentos de la producción ni en cuanto etapas de la toma de conciencia, es un aspecto que momentáneamente no nos interesa.

“Un primer aspecto en la toma de conciencia de la poesía, paréceme —dice Maritain— se refiere aún a una función propia del arte, que es el crear un objeto. Pero la poesía transfigura luego esta función y esta exigencia: entonces, no se trata ya de crear un objeto de arte, como se hubiese podido entender en tiempo de los parnasianos, sino un mundo, el poema será por sí mismo, sin necesidad alguna de significar cosa distinta de él y en el cual el alma debe dejarse encerrar vendados los ojos, para recibir como por la piel, como por la superficie toda del cuerpo, los efluvios nocturnos que penetran hasta el corazón sin que se sepa cómo.

“Para gustar su belleza, que es grande, es menester, ante todo, consentir con esta obscuridad. Por lo demás, un tal *consentimiento* previo, consentimiento con las intenciones del artista, requiérese siempre para la inteligencia de la obra de arte y la comunicación que esta inteligencia presupone”<sup>45</sup>.

Esta primera observación y la exigencia que trae aparejada son fundamentales para la comprensión de todo el momento poético que se genera en Europa hacia el año 1916 en plena 1ª Guerra Mundial. Con este primer paso en la toma de conciencia de la poesía se arriba casi imper-

<sup>44</sup> JACQUES MARITAIN, *Situación de la poesía*, ediciones Desclés de Bouwer, Buenos Aires, 1940, p. 99.

<sup>45</sup> Op. cit., p. 114.

ceptiblemente a un concepto efectivo de la poesía con el que el creacionismo y la formación de la teoría poética de Huidobro dicen importante relación.

Huidobro ha comenzado por revalidar la significación etimológica de la palabra poesía en la idea que una voz de hace dos mil años iba por vez primera a cobrar real y verdadera vigencia poética. Este sentido etimológico es el que Platón pone en labios de Diótima en el *Banquete*:

"Sabes que la palabra poesía tiene numerosas acepciones; en general expresa la causa que haga pasar lo que quiera que sea del no ser al ser, de modo que toda obra de arte es una *poesía* y todo artista y todo obrero, un poeta".

La palabra poesía viene del griego 'poiesis', del verbo *poieo*, que quiere decir 'hacer', 'crear', 'producir'.

Y ésta es la función primera y esencial del arte: crear, poner cosas en el Ser. Sentido en que Hoelderlin decía de la poesía: *es la más inocente de las faenas*.

Nos detendremos en este primer momento del progresivo cobrar conciencia de la poesía para configurarlo con los datos que la época que nos interesa nos proporciona más que abundantemente.

### VIII

El orden de la exposición es en cierto modo también el orden de aparición de estos momentos en la teoría de Huidobro. Teoría que no se nos da como un todo orgánico y sistemático de una vez, ni para siempre, sino que muestra etapas evolutivas y progresivas en esa andadura hacia la conciencia de la poesía. Desde sus más tempranos manifiestos, el aspecto que ya hemos señalado como primero en este estudio, tiene en nuestro poeta y teórico una evolución que alcanza su cumbre cuando el poeta logra equilibrar *theoria* y *praxis* poéticas. Pero aún antes de esto Huidobro tiene en su horizonte intelectual, antes que en su técnica de poeta, la nueva concepción creacionista.

Vicente Huidobro, joven poeta de veinte años, lee en el Ateneo de Santiago, en 1914, su primer manifiesto, llamado *Non Serviam*.

Huidobro decía en él:

"Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no

hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?"

"Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo cuando era joven y llena de impulsos creadores... *Non Serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo"<sup>46</sup>.

Este manifiesto tiene un valor singular. Para el momento poético que vivía la capital y en general la literatura nacional, la actitud de Huidobro venía a sumarse a las audacias que su poesía mostraba en cada nuevo libro de esta época inicial. El rompimiento con la Naturaleza (con mayúscula) que propugnaba Huidobro ya en el título de su manifiesto, no tenía para sus contemporáneos otro valor que el de un gesto literario sin trascendencia y, tal vez sí, teatral, en todo caso, vacío. La sensibilidad vigente no alcanzaba a captar las proyecciones futuras de esta actitud. Ni aún los jóvenes compañeros de generación, que simpatizaban ampliamente con sus actitudes entusiastas, lograban seguirlo en su afán revolucionario hacia una nueva poesía. Huidobro tiene una intuición todavía no bien esclarecida de la poesía nueva; es tá en él, primero, el afán por lograrlo sin saber todavía el 'cómo' había ésta de ser.

La posición en el plano poético, creador, era clara. Se trataba de abandonar la imitación de la naturaleza, concretamente la noción vulgar de la 'imitación' y llegar a una plena diferenciación en la obra creada respecto de la naturaleza.

Lo que interesa señalar en este momento de la génesis de la teoría creacionista de Huidobro, en primer término, es la violencia con que se pone de manifiesto la ruptura con la naturaleza, en un momento donde Huidobro no podía todavía vislumbrar sus posibilidades. Por otra parte, ninguno de los teóricos posteriores europeos que se plantearon idéntico problema lo hicieron en términos de *Poesía* y *Naturaleza*, sino en términos de *poesía* y *realismo*.

Unidos a esta actitud hay ciertos datos

<sup>46</sup> Puede verse en Vicente Huidobro, *Antología*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1945, pp. 245-246.

biográficos que nos parece que no debemos subestimar. En el mismo año 1914, Huidobro publica un libro de críticas y comentarios: *Pasando y pasando*, libro cuya edición fué recogida por el padre del poeta y quemada escrupulosamente. En él había desatado Huidobro su juvenil espíritu iconoclasta. Criticaba duramente la educación jesuítica recibida y a sus preceptores ignacianos; lanzaba mordaces juicios sobre sectores de su familia o de su clase; combatía el *futurismo*, al que consideraba demasiado viejo y hacía un presuntuoso alarde de afirmación individual a costa y pesar de D'Annunzio, el retórico y hueco italiano, cuya vigencia literaria persistía y a quien dos años antes elogiara el poeta en las páginas de *Musa Joven*, 1912. Rompía Huidobro prejuicios y lazos estrechos y afincados en la rancia aristocracia de Santiago. Luchaba contra la incomprensión y la burla. Hay en él una general y persistente actitud iconoclasta. Una rebeldía constante contra lo estatuido y conservador y un afán persistente por la *verdad* por encima de la *tradición* y la *fe*. Vive Huidobro por entonces una intensa crisis religiosa que desembocará luego en una posición atea y sedicentemente científicista. Se mantiene en violencia casi constante con la generación vigente agrupada en torno a la revista *Los Diez*, quienes no le mezquinaron críticas duras y juicios irónicos. Huidobro, en su *Manifiesto* de 1925, se referirá a este período con amargura indisimulada. Un poderoso afán de individuación lo lleva a afirmaciones como las de su *manifiesto*, que nos lo muestran de cuerpo entero.

La poesía que escribe Huidobro en este período no dice relación exacta, ni aproximada siquiera, a lo que su manifiesto propugna. Pero hay sí una ruptura con la actitud poética inmediatamente anterior en la poesía chilena y con las principales corrientes europeas de influencia, cuales eran el *modernismo* y, a través de él, el viejo *Parnaso* y el *Simbolismo* francés. Pero Huidobro se detiene sagazmente en los poetas que auguran la nueva poesía. Su actitud queda de manifiesto en la *ironización de los motivos* modernistas, parnasianos y simbolistas, como es posible constatar en cada una de sus obras de este período.

## IX

En las consideraciones del manifiesto *Non serviam* hay un trasunto del influjo que ejercerá, más decididamente en el segundo manifiesto de Huidobro, el *Prefacio al poema Adán*, el filósofo norteamericano, *Ralph Waldo Emerson* (1803-1882). En los momentos de su crisis espiritual, Emerson dió a Huidobro oportuna satisfacción a no pocos de sus afanes. Entre ellos señaladamente al que perseguía esa poesía nueva, libre y no esclava de la naturaleza.

De Emerson toma Huidobro una idea fundamental y la recoge en el *Prefacio* señalado y que ayuda a precisar el afán bien orientado de nuestro poeta en su incansable búsqueda. Dice Emerson.

"El poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, *tiene una arquitectura propia*, (Huidobro subraya), adorna la Naturaleza con una cosa nueva"<sup>47</sup>.

Y enseñuida, otra observación que conmovió profundamente al joven poeta:

"El poeta tiene un pensamiento nuevo; tiene una experiencia nueva para desenvolver, nos dirá los caminos que ha recorrido y enriquecerá a los hombres con sus descubrimientos. Pues cada nuevo período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que espera siempre su poeta".

Este *Prefacio* trae además duras observaciones sobre la poesía española de ese tiempo, que cultivaba un modernismo retoricista, vacío y estacionario. El deseo de Huidobro es aquí y ahora remecer la retórica usada hasta el abuso y proponer la poesía del tiempo futuro para proclamarse su poeta y encontrar la justa teoría que lo sustente. De Emerson recoge pues el apetito de crear la poesía como entidad autónoma y de ser poeta representativo de su tiempo. La creación de su poesía con *arquitectura propia* que postulaba Emerson junto con el mesiánico mensaje de la aparición del poeta de su tiempo, —que en la poesía norteamericana fué el preanuncio de Walt Whitman—, ganó el joven espíritu de Huidobro, quien —viviendo por

<sup>47</sup> *Adán*, p. 28.

aquel entonces la fase de la vida en que, como dice Carlota Buhler, cae la autode-terminación—, se propone primero ser el más alto poeta de su lengua, y luego, el mejor poeta del siglo.

Debe reconocérsele a Huidobro una sensibilidad extraordinaria para captar, dentro de su limitada experiencia poética y de los medios de expresión de la poesía al uso, las posibilidades de una poesía nueva, frente a la adopción de esos mismos medios dentro de cánones tradicionales como había de hacer la poesía de la generación que por ese entonces cobraba vigencia. Huidobro colocó en un mismo plano de contemporaneidad el movimiento poético nacional con los hallazgos de los "imaginistas" ingleses y americanos, y los más representativos poetas franceses de los primeros años de la guerra, particularmente "cubistas". Ello le permitió ponerse sin contratiempo al lado de los grupos franceses del París de 1916.

Huyendo del ambiente hostil y limitado de la capital e inspirado por su rica vocación poética, Huidobro se dirige a Europa.

Decidido ya el viaje, y de paso por Buenos Aires, Huidobro, publica una *plquette*, *El espejo de agua*, en 1916. El conjunto de nueve poemas está encabezado por su famosa *Arte poética*:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuando 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 por eso no tenemos menos  
[fuerzas:

El vigor verdadero

Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, oh poetas!

Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros

Viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios.

En esta breve *Arte poética*, está condensado todo el desarrollo futuro de la teoría y hay en los poemas reunidos el eco exacto de lo que en teoría se persigue.

En esta *Arte poética*, aparecen rasgos que Huidobro acentuará constantemente en el desarrollo de la teoría creacionista. En primer lugar, se trata de descubrir latencias en las cosas. Todo aquello que los ojos miren debe resultar algo nuevo, revelador, creado, algo que antes de la palabra del poeta, palabra que da sentido a las cosas, no existía. Desde un comienzo también quedará de manifiesto que la creación de que aquí se habla, es una creación de segundo grado, si ubicamos la discusión acercándonos a la noción teológica de creación, puesto que el poeta necesita fatalmente de una forma preexistente para crear. Pero analógicamente es lícito hablar de creación, dado que el poeta hace un mundo a base de elementos caóticos, descubriendo algo donde corrientemente se le tiene por inexistente. La invención (el creacionismo ha sido llamado también "invencionismo", pero esta denominación no ha prosperado, sino en un movimiento ajeno al de Huidobro) de "mundos nuevos", por la palabra, —"La poesía es fundación del ser por la palabra", decía Heidegger <sup>48</sup>—, exige una atención preferente por la expresividad de ciertos medios, entre ellos por el *adjetivo*, verdadero motor de poesía creada:

*El Adjetivo cuando no da vida, mata.*

Este adjetivo creador tendrá una característica especial, él será en la poesía creacionista de Huidobro, antitético. Esta atención preferente por el adjetivo y su función modificadora antitética, distanciadora del uso común de la lengua, habiéndose despertado ya, en los poetas metafísicos ingleses, sus críticos llamaron a esa unión antitética, de sustantivo y adjetivo "coyunda". Los simbolistas franceses también conocieron este procedimiento, son ellos los antepasados inmediatos de la poesía nueva.

Huidobro promueve la conciencia absoluta del acto creador y tiende a fijar por

<sup>48</sup> MARTÍN HEIDEGGER, *La esencia de la poesía*, Séneca, México, 1944.

sus pasos contados, racionalmente, cada aspecto de su poesía,

El vigor verdadero  
Reside en la cabeza.

Critica, en fin, Huidobro, el afán de "cantar las cosas", ese hacer poesía "en torno", o "alrededor de", como ha hecho, sin excepciones, la poesía hasta este momento. Este es ya un hito importante y avanzado en el camino de manifestación de "lo pictórico" en la poesía, mucho más allá de lo que Lessing pudo temer y de lo que el mismo Darío se prometía en su ensayo sobre *A. de Gilbert*. Pero que de alguna manera ya está en la *Filosofía de la composición*, de Edgar Allan Poe, en las *Correspondances* de Baudelaire, en la *Alchimie du verbe*, de Rimbaud, y en los afanes por la "poesía pura", de Mallarmé.

Sólo para los poetas existen las cosas bajo el sol. Para el hombre que habla —lo que es el poeta por antonomasia. Es el dueño de la creación, porque es el único que puede dar sentido a las cosas, un sentido al mundo, su sentido oculto. Porque la poesía es la creación misma, la evidencia del verbo creador. Por esto decía Hoelderlin:

Lleno está de méritos el hombre:

Mas, no por ellos, por la poesía  
Ha hecho de esta tierra su morada.

Y, Huidobro:

Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el sol.

Hay en este acerto un señalado rasgo de actitud diferenciadora y subsiguientemente *ocultista* de la poesía, desde los más remotos tiempos hasta el día de hoy, cuando este rasgo diferenciador se ha acentuado al máximo en ese progresivo cobrar conciencia de la poesía que aquí estamos reseñando.

El creador, poeta creacionista en Huidobro, tiende a lo absoluto. Huidobro, más adelante, proclamará el "creador absoluto". Por ahora, se contenta con decirnos:

El poeta es un pequeño Dios.

Acepta una diferencia de grado, en re-

lación al Creador Absoluto, que crea de la nada, por eso nos habla de un "pequeño Dios". No olvidemos que Tomás de Aquino rechazaba el nombre de creador para el poeta porque la forma preexiste en la materia en potencia<sup>49</sup>, en la creación humana. Pero en este "pequeño Dios", o como diría Gerardo Diego "niño Dios", está indudablemente el acento más significativo de toda la teoría huidobriana. Ella acentúa esta virtud poética en una forma meramente antropológica, afirmándola como esencial al hombre. También lo dirá Heidegger "que la realidad-de-verdad, (traduce J. David García Baca) del hombre es, en su fondo, poética"<sup>50</sup>, y Ortega y Gasset, lo mismo, antes, aún, lo había dicho Novalis, en su *Heinrich von Ofterdingen*.

Durante su permanencia en Buenos Aires, Huidobro, junto con publicar su "plquette", *El espejo de agua*, dictó una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, en el mes de junio de 1916. En esta conferencia, la teoría creacionista fué por primera vez, plenamente expuesta. Toda la historia del arte se le representaba al poeta como 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"<sup>51</sup>.

Como es fácil comprobar, Huidobro poseía una clara conciencia histórica del desenvolvimiento de la poesía y no vivía ajeno a las experiencias más audaces de la poesía en su afán de diferenciarse de la literatura. Antinomia que por ese año se planteaba en París, donde despectivamente *literatura* venía a significar tradicionalismo y retórica realista-naturalista.

Pese a que no son muchos más los datos que de esta conferencia poseemos, ellos nos permiten concluir el exacto sentido que Huidobro poseía de la creación poética y del camino por recorrer.

<sup>49</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1946, t. I, p. 175.

<sup>50</sup> Op. cit.

<sup>51</sup> Antología, p. 260.

## X

Este es el panorama de la formación de la teoría creacionista de Huidobro, hasta 1916, en América. Huidobro llega a fines de ese mismo año a Europa, con su teoría revolucionaria en la maleta, un ilimitado entusiasmo y un afán de consagración enorme. Pese a sus dificultades iniciales en el idioma, se incorpora rápidamente a la revista *Sic*, dirigida por P. Albert-Birot, de acento futurista y donde Apollinaire publicó sus *Calligrammes*. Luego se aparta de ella, para incorporarse como fundador a la revista *Nord-Sud*, —cuyo director va a ser Pierre Reverdy—, sin duda alguna, la más importante de las publicaciones parisinas de la época, y de un significado notable para el destino, no sólo de la poesía francesa y universal, sino que, también, de las corrientes pictóricas que por ese entonces comenzaban a cobrar formas definitivas.

En la revista *Nord-Sud*, escribe Huidobro al lado de Guillaume Apollinaire, padre, de paternidad indisputada, de la gran revolución artística de esa época, de Pierre Reverdy, Paul Dermée, Tristán Tzara, Max Jacob. André Breton, da en *Nord-Sud* sus primeros pasos dentro de una línea de indeciso simbolismo.

En este medio, Huidobro completa su formación estética y precisa sus conceptos creacionistas a la vez que encuentra la justa respuesta a sus postulados teóricos en la realización poética. Huidobro realiza su definitiva formación estética bajo la tuición fraternal de Juan Gris y Pablo Picasso, hermanos en la lengua y el genio creador. Tiene Huidobro estrecha amistad con todas las más grandes y representativas figuras del momento, de París de esos años: Joan Miró, Hans Arp, con quien más tarde escribirá sus *Tres Inmensas Novelas*, Jacques Lipchitz.

A continuación, nos importa señalar y, más aún, llegar a configurar de algún modo, el momento artístico que se vivía en esta época y lugar, particularmente en relación al primer punto de toque del creacionismo inspirado en América. Este primer punto, que hemos referido al primer aspecto de la toma de conciencia de la poesía, que posee un perfil peculiar, es también, sintomáticamente, el primero en Europa.

Los colaboradores de la revista *Nord-Sud*, estaban empeñados en la misma tarea renovadora que nos es posible constatar en Vicente Huidobro, antes de su llegada a Europa.

Huidobro se ha separado de *Sic* por pertenecer esta revista a un grupo que vive todavía el momento futurista. Huidobro había castigado al futurismo en Chile en un artículo, recogido en *Pasando y pasando*, calificándolo de anticuado. En *Sic*, Guillaume Apollinaire había publicado sus *Calligrammes* y todo el grupo de P. Albert Birot vive una poesía simbolista inculcada con ciertos gérmenes futuristas, como "aeroplanos", "automóviles" e "hilos telefónicos". Innegablemente este futurismo alcanza las primeras obras de Huidobro, aunque sin comprometerlas, y muchas de las adquisiciones del movimiento obra del genio de Apollinaire, son utilizadas por todos los poetas que colaboran en *Nord-Sud*, al año siguiente, 1917. Mas, por encima ya del futurismo, se fijan posiciones nuevas y definidas en el campo de la teoría estética, que van definiendo paulatinamente el proceso de conciencia de sí de la poesía y del hacer poético de sus creadores.

El grupo de *Nord-Sud*, es, en general, el grupo cubista en literatura. Pierre Reverdy, en su artículo *Sur le cubisme*, hablaba del movimiento, de esta manera:

"El cubismo es un arte eminentemente plástico: pero un arte de creación y no de reproducción o de interpretación"<sup>52</sup>.

Y precisando esta noción de arte creador frente a "reproducción" o "interpretación", —lo que Huidobro llama poesía "alrededor de"—, agrega: "Pertenece a una época de creación artística donde ya no se cuenta más historias de una manera más o menos agradable, sino donde se crea obras que despegándose de la vida, entran allí porque tienen una existencia propia, fuera de la evocación o de la reproducción de las cosas de la vida. Por eso el Arte de hoy es un arte de gran realidad. Pero es preciso entender realidad artística y no realismo; es el género que nos resulta más opuesto"<sup>53</sup>.

Paul Dermée, por su parte, intenta en su ensayo *Quand le symbolisme fut mort*,

<sup>52</sup> NORD SUD, Paris, N° 3, mai, 1917.

<sup>53</sup> Loc. cit.

la precisión de la "poesía nueva", en el movimiento histórico, como reacción:

"A lo largo de un siglo no hubo otra poesía en Francia, fuera del Romanticismo y de Simbolismo. Los poetas-centauros, tales como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, participan del uno y del otro.

"Ese gran siglo de lirismo es un renacimiento más brillante, más ardiente que el Renacimiento. ¡Qué riqueza, qué abundancia, qué desórden! ¡qué realeza dejada al demonio de la inspiración!

"Pero la vida de la literatura prosigue y un instinto muy seguro la guía en su evolución! A un período de exuberancia y de fuerza debe suceder un período de organización, de clasificación, de ciencia, es decir, una edad clásica" <sup>54</sup>.

He aquí el concepto de *clásico* que utiliza la nueva poesía. Concepto que permanece en el camino de este cobrar conciencia que es el rasgo esencial de la poesía nueva. Concepto que permanece en el camino de este cobrar de conciencia que es el rasgo de la poesía nueva.

"Un día marcado con una piedra blanca —señala Dermée, más adelante—, el *verso bello* murió: la unidad lírica fué en adelante el poema. Pero la libertad completa que permite al lirismo desarrollarse como una humareda; más la sujeción exterior de una forma fija, no logran la creación de una obra de arte. La sujeción debe ser interior; la obra de arte debe ser conocida como conoce el objeto de su fabricación el obrero de una pipa o de un sombrero; todas las partes deben tener el lugar estrictamente determinado según su función y su importancia. El objeto importa aquí y no tal o cual de sus elementos" <sup>55</sup>.

A lo que agrega:

"El fin del poeta es crear una obra que viva, fuera de él, una vida propia, que esté situada en un cielo especial, como una isla sobre el horizonte.

"Nuestra estética ya está elaborada: ella vive una vida independiente. Está hecha de concentración, de composición, de pureza. Queremos constituir obras que utilicen las libertades conquistadas por nuestros precededores, pero *aproximando los*

*elementos más diversos y en apariencia dispares*" <sup>56</sup>.

Estas son notas separadas de la conciencia creadora que es el imperativo de la poesía nueva y que dice estrecha relación con el significado real de la actividad creadora, que es producción *ad extra* <sup>57</sup> de la inteligencia, actividad inteligente que propende a manifestarse en una obra, en un objeto independiente. La última nota de Paul Dermée, dice ya relación con el modo de hacer, aspecto que tratamos en otro lugar más adelante.

Pierre Reverdy, por su parte, en su *Essais d'Esthétique littéraire*, observaba:

"Es evidente que el arte comprendido como se ha querido hasta el presente que fuera comprendido, no era más que un aminoramiento de la realidad, pues que él no servía sino para imitarla o interpretarla. Producía una ilusión que la educación y la confusión de las palabras terminaron por hacer llamar realidad. De este modo se llegó a confundir *realidad de la vida* y *realidad artística* y se llegó insensiblemente al realismo que pierde completamente esta última realidad y no es más que un esclavizamiento mayor del arte. Puesto que *imitar* lo mejor posible es *crear* lo menos posible" <sup>58</sup>.

Señala igualmente Reverdy la importancia del simbolismo para la poesía nueva y la superación de sus problemas y adquisiciones:

"Ciertos simbolistas intentaron un serio esfuerzo hacia realizaciones de este orden. Ellos fueron los primeros y no las alcanzaron, sino imperfectamente, pues no exteriorizaron nada más que un sentimiento momentáneo y nosotros queremos, con la conciencia de todos los sentimientos, como elementos, *crear* una emoción nueva y puramente poética. Ellos abrieron, sin embargo, una era nueva de la cual, cosa curiosa, fueron los pintores los primeros en sacar provecho. Sabemos ahora lo que de ahí ha salido" <sup>59</sup>.

Todos estos testimonios nos enseñan cómo se va imponiendo un nuevo quehacer con una conciencia más totalizadora de su procedencia y de sus antecedentes históricos.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>57</sup> MARITAIN, op. cit., p. 119.

<sup>58</sup> NORD SUD, Paris, N° 4-5, juin-juillet, 1917, pp. 4-6.

<sup>59</sup> Loc. cit.

<sup>54</sup> NORD SUD, Paris, N° 6, aout, 1917.

<sup>56</sup> Loc. cit.



cos. Quizás nunca antes hubo en la historia literaria movimientos poéticos y poetas con mayor conocimiento del pasado histórico, de sus tendencias y de sus antecedentes poéticos y una mayor conciencia de la poesía anterior y de sus poetas. A esto hay que agregar una mayor conciencia en el hacer poético en general y una mayor conciencia de la poesía misma que ha corrido paralela con el conocimiento de sí, del poeta y el proceso de desarrollo natural del hombre.

En 1918, Guillaume Apollinaire, publicará su magnífico ensayo sobre *El espíritu nuevo y los poetas*, donde se precisan en torno a la poesía las ideas de sus *Méditations Esthétiques*, sobre pintura, de 1912<sup>60</sup>.

La precisión técnica para la realización de la "poesía" nueva, aspecto que estudiamos más adelante, aparece en Huidobro, por primera vez, en las palabras preliminares a su *Horizon carré*, publicado en París en 1917, y luego, detalladamente, a su amigo Tomás Chazal, con motivo de la publicación de ese libro, fechada en 1918.

El remate teórico de este primer aspecto que estudiamos en este capítulo, se consigue en un ensayo publicado en *L'Esprit Nouveau*, en abril de 1921, con el nombre de *La création pure, essai d'Esthétique*, y recogido ese mismo año, en su antología *Saisons Choisies*.

## XI

Puede decirse que con este ensayo cierra Huidobro el primer aspecto de su teoría que se corresponde con lo que se ha señalado como un primer momento en el progresivo cobrar conciencia de la poesía.

En *la creación pura*, se delata la inquietud estética general despertada en este movimiento por los estéticos románticos alemanes. Los nombres de Hegel, de Schelling y Schleiermacher, aparecen reiteradamente en los ensayos estéticos de la época. Reverdy iniciaba su *Essais d'Esthétique littéraire*, con el siguiente epigrafe de Hegel, recogido de la *Estética* del filósofo idealista alemán: "*La beauté, oeuvre d'art, est plus élevée que celle de la nature*"<sup>61</sup>. Huidobro, repudiando el lenguaje y la teoría abstrusa de los estéticos románticos

en general, prefiere entre ellos un epígono y un revolucionario de la teoría estética, innovador y conceptualizador cabal del proceso del arte: Ernst Schleiermacher.

Schleiermacher (1768-1834), divide su filosofía, siguiendo a los antiguos, en Dialéctica, Ética y Física. Su Estética está incluida en la Ética, que comprende el estudio de todas las libres actividades humanas (lengua, pensamiento, arte, religión, moralidad). Ética es para él, en una palabra, no solamente la ciencia de la moralidad, sino lo que se llama modernamente Filosofía del espíritu.

Es muy fácil comprobar cómo la teoría de Schleiermacher se corresponde con precisión al pensamiento de que se poseen los poetas cubistas y creacionistas y en general a los creadores de este momento del "espíritu nuevo", en la poesía y la pintura europea. Posteriormente vendrá una sucesión a partir de la noción activa y pasiva de la fantasía artística. Pero estamos momentáneamente en el predominio de la fórmula activa en la conciencia de la creación y del "estado poético", que es la que determina esta conciencia de sí de la poesía contemporánea en el primer momento que estudiamos.

Schleiermacher dice sobre el fin de la poesía (conocimiento filosófico que adquieren y verifican los poetas) que:

"En la poesía no se busca la verdad, o, mejor, se busca sí una verdad que no tenga nada de común con la verdad objetiva, a la que corresponde un ser, ya universal, ya individual (verdad científica e histórica). Cuando se dice que en un carácter no hay verdad, se expresa una censura para aquella poesía dada; pero cuando se dice que es inventado, que no corresponde a la realidad, se dice otra cosa muy distinta.

"La verdad del carácter poético consiste en que en los distintos modos de pensar o de obrar de una persona estén representados con coherencias, hasta en los retratos; no es ciertamente su correspondencia exacta con una realidad objetiva lo que los hace obras de arte. Del arte y de la poesía "no nace el más pequeño saber ("das Geringste von Wissen"); expresa únicamente la verdad de la conciencia singular". Hay pues productividad de pensamientos y de intuiciones sensibles opuestas a las demás, ya que no presuponen la identi-

<sup>60</sup> G. DE TORRE, *Guillaume Apollinaire*, pp. 89 y ss. y pp. 227 y ss.

<sup>61</sup> Loc. cit., p. 4.

dad y expresan lo singular como tal”<sup>62</sup>.

Y finalmente:

“El arte es libre productividad allí donde el placer sensible y el sentimiento religioso, aunque distintos bajo otro aspecto, están determinados entrambos por un ente externo (aussere Sein)”<sup>63</sup>.

Aquí tenemos pues, como sostiene Croce, una visión *antropológica* de la cuestión planteada en torno a la creación poética: en la que ésta aparece iluminada como actividad propia del hombre, “libre productividad” del espíritu.

Redondeemos, ahora, la formulación teórica de esta primera toma de conciencia de la poesía creacionista que deviene, —y allí reside su verdadero sentido y valor: en una poesía nueva, sorprendente y de peculiares proporciones cósmicas—, invitando al lector a penetrar en esta síntesis huidobriana de su teoría de la “creación pura”:

“Es preciso 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 errores 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 revela 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 realización de un todo, en su mecanismo de producción de formas nuevas... el hombre, producto de la naturaleza, sigue en sus producciones independientes el mismo orden y las mismas leyes de la naturaleza.

“No se trata de imitar la naturaleza, sino de proceder como ella; no imitar sus exteriorizaciones, 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 no 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”<sup>64</sup>.

Aquí se nos ha aparecido una vez más el fundamento materialista, contradictorio y paradójico, que irrumpe de cuando en vez, aquí y allá, en la teoría creacionista de Huidobro.

De este punto, en que la dejamos, hemos de partir hacia el “mito cosmogónico” en el que tal materialismo se violenta aparejado a la versión cosmogónica del Génesis bíblico. Dentro de la autoconciencia que preside toda la poética de Huidobro, esta contradicción no le pasa inadvertida, más la salva despreocupadamente, sin concedernos mayor atención.

## XII

### EL MITO CREACIONISTA

De esta concepción de la poesía y del poema como mundo y como mundo concluso y satisfecho en sí mismo, nace el mito cosmogónico de todos los inicios de mundo. En la cosmogonía poética de Huidobro, el mito de la creación, lo que a fin de cuentas da nombre a su teoría, tiene evidentes y claras aproximaciones bíblicas. Y este su creacionismo tiene un verdadero sentido teológico.

Resulta verdaderamente curioso constatar cómo es verdad que los comentaristas, generalmente ligeros y desatentos cuando no malévolos, de la obra de Vicente Huidobro, no han parado mientes en la íntima relación que tiene el núcleo ideológico de su teoría con la tradición bíblica de la Creación del Mundo y la profunda necesidad de realizar el análisis conforme a ésta.

<sup>62</sup> BENEDETTO CROCE, *Estética...*, Fco. Beltrán, Madrid, 1926, p. 342.

<sup>63</sup> Op. cit., p. 343.

<sup>64</sup> *Antología*, p. 255.

Este mito, que es el mito poético por excelencia, posee algunos elementos diferenciales en relación a otras cosmogonías y uno fundamental que ha recogido Huidobro para su particular mito poético creacionista que es, en buenas cuentas, una paráfrasis bíblica.

Este elemento fundamental inspirador de la vida, que es el motor inicial y eterno puesto antes y después del mundo y que Huidobro identifica con la poesía, aparece señalado en el texto bíblico por primera vez en el Génesis, 1, 3,:

"Dijo, pues, Dios: Sea hecha la luz. Y la luz quedó hecha".

El poeta, para Huidobro, "pequeño dios", lleva ese "fiat lux" clavado en su lengua. Esa posibilidad de "poner cosas en el ser por la palabra".

En el Génesis, ii, 5-6, tenemos el cuadro del tercer día de la Creación, donde aparece un símbolo importante en el mito poético y en la historia de la poesía.

"Tal fué el origen del cielo y de la tierra, cuando fueron creados en aquel día en que el Señor Dios hizo el cielo y la tierra y todas las plantas del campo antes que naciesen en la tierra, toda la yerba de la tierra antes que de ella brotase; porque el Señor Dios no había aún hecho llover sobre la tierra, ni había hombre que la cultivase.

"Empero, salía de la tierra una fuente que iba regando toda la superficie de la tierra".

En este símbolo de la *fuelle* de gran fecundidad en la historia del arte y de la poesía se ha querido mostrar el flujo constante y creador de la naturaleza que siempre se renueva a sí mismo. Por esto, dice Huidobro:

"El poeta no debe imitar a la naturaleza en sus aspectos, sino en su fuerza creativa. Debe hacer que su espíritu sea como la naturaleza: *fuelle* de vida. Para el poeta se trata siempre de captar una realidad y crear una realidad nueva" <sup>65</sup>.

Sabida es la importancia del motivo bíblico de la Creación en la teología y mística sufí.

Ibn Sina (980-1037), dice en íntima relación con la cita anterior:

"El flujo creador da fe de la dependen-

cia esencial y constante en que se halla el ser creado" <sup>66</sup>.

Y Salomón Ibn Gabirol (1070) el autor de *La fuente de la vida*, escribe:

"La creación es como el agua que brota de una fuente, como la figura que se refleja en un espejo, como la palabra que pronuncia un hombre, pues cuando un hombre pronuncia una palabra, su forma y sentido se imprimen en la inteligencia del oyente. Por eso se dice que el Altísimo ha pronunciado una palabra, cuyo sentido está impreso en la esencia de la materia, es decir, que la forma creada se ha trazado e impreso en la materia" <sup>67</sup>.

En San Juan de la Cruz, íntimamente emparentado a estos motivos de las místicas sufí, también aparece el símbolo de la *fuelle*. En uno de los más hermosos poemas menores del místico español, encontramos:

Qué bien se yo la fonte que mana y  
[corre,  
aunque es de noche!

En los repetidos *Ipse dixit et facta sunt... Ipse mandavit et creata sunt*, del Génesis, está sea voz inicial que señaláramos y que Huidobro hace propia, del poeta creacionista, pequeño-dios y creador absoluto. Los comentarios mosaicos y del Antiguo Testamento sobre esta palabra inicial pueden leerse en *Eclesiástico*, xxiv, 5-9:

"Yo salí de la boca del Altísimo, engendrada primero que existiese ninguna criatura.

"Yo hice nacer en los cielos la luz indeficiente, y como una niebla, cubrí toda la tierra.

"En los Altísimos cielos puse yo mi morada, y el trono mío sobre una columna de nubes.

"Y soía hice todo el giro de cielo, y penetré por lo profundo del abismo, me paseé por las olas del mar. .

"Y puse mis pies en todas las partes de la tierra; y en todos los pueblos".

"Y en *Eclesiástico* xxiv, 14:

"Desde el principio, y antes de los siglos, recibí yo el ser, y no dejaré de existir en todos los siglos venideros...".

<sup>65</sup> Vid. AMÉRICO CASTRO, *España en su historia*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 315.

<sup>67</sup> R. MÉNDEZ PELAYO, op. cit., p. 357.

<sup>66</sup> Interrogación a V. H. en TIERRA, Santiago de Chile, I, 4, octubre-noviembre de 1937, pp. 19-24.

O bien, en los *Proverbios*, *viii*, 23-31:

"Desde la eternidad tengo yo el principio de todas las cosas, desde antes de los siglos, primero que fuese hecha la tierra.

"Todavía no existían los abismos, y yo estaba ya concebida; aún no habían brotado las fuentes de las aguas.

"No estaba asentada la grandiosidad mole de los montes, ni aún había collados, cuando yo ya había nacido.

"Y aún no había El creado la tierra, ni los ríos, ni los ejes del mundo.

"Cuando extendía El los cielos, estaba yo presente; cuando con ley fija encerraba los mares de su ámbito;

"Cuando establecía allá en lo alto las regiones etéreas, y ponía en equilibrio los manantiales de las aguas;

"Cuando circunscribía al mar en sus términos, e imponía ley a las aguas para que no traspasasen sus límites; cuando asentaba los cimientos de la tierra;

"Con El estaba yo disponiendo todas las cosas; y eran mis diarios places el holgarme continuamente en su presencia;

"El holgarme del universo; siendo todas mis delicias el estar con los hijos de los hombres".

Esta concepción de la sabiduría del viejo testamento, se traduce en la concepción del *Logos*, en el Nuevo Testamento, según *San Juan*, i, 1-10, y *San Pablo*, *Colonicenses*, 1, 16; *Hebreos*, i, 2.

Estará de más decir que se trata tan sólo de una aproximación al texto bíblico, de una secularización de sus símbolos, sin comulgar con su íntimo contenido religioso. Lo que sí es importante señalar es la inversión que se produce en la orientación de o hacia este verbo inicial. Esta orientación no es una orientación hacia afuera, hacia lo alto, sino realmente, en Vicente Huidobro, una orientación hacia adentro, hacia su propia interioridad. La participación de la eternidad del verbo la encuentra Huidobro en el fondo de sí mismo, y también, en lo más profundo de sí, la fuente "que mana y corre". Por esto Anguita, uno de sus escasos e incondicionales comentaristas nacionales, ha podido decir de su misticismo inverso de un San Juan de la Cruz pagano <sup>68</sup>.

No podemos olvidar aquí, una etapa im-

portante de la formación del mito creacionista huidobriano.

Ella está marcada por la aparición de su libro *Adán*. Hay en ese poema una visión del hombre original como el arquetipo de la renovación espiritual y de aquí a un más puro y libre estado de vida humana. Un ser proteico abierto a todas las posibilidades, ubicado en los inicios del mundo en un campo virgen en donde todo comienza.

Después de la creación del mundo este hombre original continuó la creación dando el nombre a las cosas mediante la palabra.

Para Huidobro esta acción creadora del hombre, genuina y exactamente 'Poesía', es afín al desenvolverse creador y renovado de las potencias naturales. Ciertamente innegable *naturalismo* invade toda la teoría poética de Huidobro pero no se trata de un naturalismo muy consecuente ni riguroso.

Veamos ahora cómo realiza Huidobro su mito creacionista mediante ciertas aproximaciones a los textos citados:

"La poesía —dice Huidobro— está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo" <sup>69</sup>.

O bien:

"La Poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su misión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.

"La Poesía —agrega— es el lenguaje del Paraíso, por eso sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo recién creado, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo" <sup>70</sup>.

De aquí nace el brote mismo de la renovación inherente a la verdadera creación, que exige pureza: la pristina virginidad de los inicios del mundo. El poeta debe reeditar constantemente la creación cósmica.

Las palabras —dice Huidobro— tienen un genio recóndito, un pasado mágico que

<sup>68</sup> Idem., p. 248.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>68</sup> Antología, p. 21.

sólo el poeta sabe descubrir por que él siempre vuelve a la fuente.

"El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuros y se presenta en la luminosidad de desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano" <sup>71</sup>.

De este regreso a los inicios nace la huida o separación de los elementos usuales de la lengua, de su valor representativo y su comercio cotidiano. Por esto dice Huidobro:

"El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo —observa— no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebase fuera del valor de las palabras, que queda siempre más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario" <sup>72</sup>.

Huidobro concluye de esta última observación las diferencias que en el plano lingüístico ofrecen *Poesía y Lengua*:

"Aparte de la significación gramatical del lenguaje —dice— hay una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una áurea luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

"En todas las cosas —termina diciendo— hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de las palabras que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta" <sup>73</sup>.

Queda así señalado el verdadero origen de la poesía moderna y su modalidad creadora que consiste en un alejamiento del valor usual, instrumental, del lenguaje, sacando las palabras de su significación genérica para obtener de ellas la primera palabra que designa lo único. Este proceso se realiza concretamente / mediante una función modificadora de la lengua.

La poesía nueva es exactamente lengua modificada y sus posibilidades son infinitas. Por esto agrega Huidobro:

"Su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza sino en las posibilidades. Y su rol es de convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos. Para ella no hay pasado ni futuro".

Por esto:

"El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir".

"Yo tengo derecho —escribe Huidobro— a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto" <sup>74</sup>.

Esta unión de elementos distantes y contrapuestos es el signo distintivo del creacionismo y parte del proceso de modificación de la lengua a que nos hemos referido más arriba. El mismo Huidobro lo expresa así luego:

"El poeta —dice— hace cambiar de vida a las cosas de la naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innostrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados" <sup>75</sup>.

Y también:

"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 inconmesurables. 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 entretiene 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" <sup>76</sup>.

Para Huidobro la poesía tiene un rol compensatorio, viene a ser a su manera un 'símbolo de conjunción' donde los contrarios se reducen y donde fundamentalmente

<sup>71</sup> Op. cit., p. 249.

<sup>72</sup> Idem., p. 248.

<sup>73</sup> Idem., p. 247.

<sup>74</sup> Idem., p. 247.

<sup>75</sup> p. 248.

<sup>76</sup> p. 249.

se realiza la unión de hombre y mundo. Por eso en el descubrimiento de lo ilimitado de su espíritu en ese volverse sobre sí, en el descubrimiento del infinito dentro de sí lo hace infinitarse en cada uno de sus gestos.

"Toda poesía válida — escribe Huidobro— tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo porque la Poesía no es otra cosa que el último horizonte que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde se confunden, los llamados contrarios" <sup>77</sup>.

Y también:

"El poeta os tiende la mano para conducirlos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y de lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y de la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

"Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo.

"Hay en su garganta un incendio inextinguible.

"Hay además ese balanceo de mar entre dos estrellas.

"Y hay ese Fiat lux que lleva clavado en su lengua" <sup>78</sup>.

Uniendo los cabos de este viaje singular por el mito creacionista de Vicente Huidobro terminamos diciendo que esta vivencia huidobriana del proceso creador puede traducirse perfectamente como una 'participación mística' del momento de la creación y de ese verbo inicial que extendiéndose por la superficie de la tierra riega eternamente, desde antes del Hombre hasta después del Juicio Final, lo existente haciendo del Hombre un ser proteico casi divino y metamorfoseando la naturaleza hasta el infinito.

### XIII

#### EL 'ESTADO POETICO'

"El segundo momento capital en el progresivo cobrar conciencia de la poesía —di-

ce Maritain— refiérese, a nuestro parecer, a la esencia del estado poético; he aquí la poesía arrojada en un infinito misterio que descubrir y conocer, infraconsciente y supraconsciente" <sup>79</sup>.

En esta difícil andadura en pos de la mayor conciencia de la poesía, Huidobro, peretió decididamente en la cuestión de la esencia del estado poético y fijó en el primero de su *Manifestes* de 1925, una posición clara y bien definida. Maritain señala dos vías distintas casi opuestas de conocimiento en la esencia del estado poético como se desprende de la cita anterior: una infraconsciente, y otra supraconsciente. La esencia del estado poético creacionista es la supraconciencia y a la precisión de su concepto dedica Huidobro atención preferente en las páginas de su *Manifestes*.

Dicho ensayo fué publicado con ocasión de los primeros manifiestos surrealistas. Movimiento, el surrealista, que nace en 1924, y tiene Huidobro frente a ellos y a los anteriores manifiestos dadaístas una posición francamente polémica, mas sin caer en afirmaciones apasionadas que pudieran desvirtuar la validez de sus conceptos.

Frente a esos movimientos, Huidobro fijará su posición discrepante y creacionista en torno a la esencia del estado poético diciendo:

"El poema creacionista nacerá solamente de un estado de supraconciencia o de delirio poético" <sup>80</sup>.

Define a continuación lo que entiende por supraconciencia:

"La supraconciencia es el momento en que nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, un largo de onda, una cualidad de onda, infinitamente más poderoso que de ordinario. Este estado, en el poeta puede ser producido, puede ser desatado por un fenómeno insignificante y a veces desapercibido.

"En el estado de supraconciencia, la imaginación y la razón sobrepasan la atmósfera habitual, están como electrizadas; nuestro aparato cerebral está a alta presión.

"El poder de ponerse en estado —agrega— es *propio solamente de los poetas*" <sup>81</sup>.

<sup>77</sup> p. 249.

<sup>78</sup> p. 249.

<sup>79</sup> Maritain, op. cit., p. 115.

<sup>80</sup> Manifestes, p. 14.

<sup>81</sup> Ob. cit., p. 14.

Huidobro precisa a lo largo de este ensayo las características del 'delirio poético' que es esta esencia *supraconsciente* del 'estado poético' frente a las posiciones contrarias que analizaremos en detalle más adelante y su propio creacionismo; en cuyo camino hacia la conciencia absoluta del acto creador queda esta esencia supraconsciente de que ahora hablamos. Por esto tiene siempre en la teoría creacionista un valor singular la protesta de constante racionalismo que hace Huidobro en sus manifiestos.

Así, por ejemplo, comparando el 'delirio poético' al sueño nos dice:

"En el delirio que es mucho más hermoso que el sueño existe siempre el control de la razón (es un hecho probado científicamente), el control de la conciencia que en el sueño natural no existen"<sup>82</sup>.

¡ No escapará a la consideración de este estado peculiar el afán propio de la supraconsciencia poética a infinitarse que tenga tal vez en Huidobro una influencia de la teoría de la religión de Schleiermacher que es común a toda su obra y que le da igualmente a toda ella cierta nota de misticismo muy singular.

"El delirio —dice Huidobro— es como una convergencia intensa de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un aliento conquistador del infinito"<sup>83</sup>.

Consecuente con su consideración de la poesía Huidobro observa:

"El delirio es falso, absolutamente falso, en la vida. Pero es verdadero para el sujeto que lo produce y para los que logran penetrar en su estado, a envolverse en la misma atmósfera. Es verdadero en un plano distinto al plano ordinario. Es verdadero en ese plano extrahabitual que llamamos Arte"<sup>84</sup>.

Finalmente:

"El delirio es la facultad que tienen ciertas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de tener un aparato cerebral tan sensible que los fenómenos del mundo pueden penetrar en este estado de fiebre y de alta frecuencia pneumónica.

"La razón lo sigue. La razón le ayuda a organizarse en la creación de ese hecho nuevo que está en tren de producir. Paralelamente a la imaginación, en el delirio la razón asciende a grandes alturas donde el aire de la tierra se rarifica y para respirar le hacen falta pulmones especiales; si no llegan a la unión se asfixiará.

"Esta razón controla, esta razón desplaza los elementos impuros que quisieran mezclarse a los otros para estar en buena compañía. Ella es el tamiz y la organización del delirio, y sin ellas vuestro poema sería una obra híbrida, impura.

"Y —concluye— mientras el sueño pertenece a todo el mundo, el delirio no pertenece más que a los poetas"<sup>85</sup>.

Exige, pues, el creacionismo la conciencia más absoluta en el delirio poético con la presencia constante de la razón directa, purificadora y organizadora. Razón que preside la noción clásica de la creación poética y que da en la poesía nueva, cubista y creacionista, un contenido preciso a la palabra 'clásico'. Es en este sentido en que Paul Dermée y otro han proclamado una nueva edad clásica en la poesía y en el arte en general. Se trata de llegar a la más absoluta conciencia de la poesía y de sus medios de expresión. Por esto preconiza la intencionalidad de la actividad creadora y la profundización consciente del 'estado poético'.

La actividad de la razón es la que separa definitivamente la creación del sueño.

Schleiermacher con quien Huidobro tuvo varios puntos de contacto señaló la importancia que la razón tiene para la exacta diferenciación de ambos planos: creador y onírico.

Schleiermacher, ha definido la creación como 'libre productividad del espíritu'<sup>86</sup> y para precisar el concepto de esta 'libre productividad' se siente obligado a observar lo siguiente:

"Para conocer mejor esta 'libre productividad' hay que circunscribir estrechamente el campo de la conciencia inmediata. Nada ayuda mejor que un parangón con las imágenes producidas durante el estado de sueño. También el artista tiene su estado de sueño; sueño a ojos abiertos, en el que entre tantas imágenes que se produ-

<sup>82</sup> Idem., p. 15.

<sup>83</sup> p. 15.

<sup>84</sup> p. 15.

<sup>85</sup> p. 16.

<sup>86</sup> B. CROCE, op. cit., p. 343.

cen, solamente llegan a ser obras de arte las que tienen fuerza suficiente, mientras las otras quedan como en el fondo obscuro sobre el cual se destacan las primeras. Todos los elementos esenciales del arte vuelven a encontrarse en el sueño, que es producción de pensamientos libres, y de intuiciones sensibles, consistentes en meras imágenes. Es verdad —agrega— que al sueño le falta algo: con relación al arte, presenta una diferencia que no estaba en la técnica excluida, orden, conexión ni medida. Pero si en aquel caos se introduce algo de orden, en seguida cesa la diferencia, y la semejanza con el arte se cambia en identidad. Esta actividad interna que ordena y mide, fija y determina la imagen, es lo que distingue el arte del sueño, o cambia el sueño en arte. Tal actividad implica frecuentemente una lucha, una fatiga, una oposición al curso involuntario de las imágenes internas; importa, pues, la reflexión o 'ponderación'. Pero el sueño y la cesación del sueño son elementos indispensables al arte. Requiere producción de pensamientos y de imágenes, y junto, en esta producción, medida, determinación y unidad; "porque de otra manera cada imagen se confundiría con otra distinta y no tendría firmeza". Es necesario lo mismo el momento de la *inspiración* (*Begeisterung*), como el de la *ponderación* (*Besonnenheit*)<sup>87</sup>.

Estos dos planos señalados con su doble característica, el uno activo y pasivo el otro, planteó en la poética de la poesía nueva la disyuntiva de dos vías de acceso a la producción artística. Y de aquí vamos al planteo concreto del problema suscitado.

#### XIV

El psicólogo C. G. Jung ha sido quien mejor ha planteado la diferencia de estas formas de producción poética.

"La fantasía activa —nos dice— es suscitada por intuición, es decir, en virtud de una disposición que se atiene a la percepción de los contenidos inconscientes, cargándose en el acto todos los elementos que emergen del inconsciente de libido que por asociación de materiales paralelos los

eleva a la altura de la claridad y la evidencia"<sup>88</sup>.

Para agregar luego:

"La fantasía activa no debe sólo parcialmente su existencia a un proceso inconsciente intenso y opuesto, sino también a la inclinación consciente a admitir indicaciones o fragmentos de conexiones inconscientes relativamente débiles, conformándolas por la asociación de elementos paralelos hasta conseguir la total evidencia. Así pues, por lo que a la fantasía activa se refiere, no se trata necesariamente de un estado psíquico de disociación, sino más bien, de una participación positiva de la conciencia"<sup>89</sup>. Donde estamos exactamente en la línea de Huidobro y del creacionismo. Y en seguida en relación a la forma opuesta agrega Jung:

"Así como la forma pasiva de la fantasía —dice— no es raro que evidencie el cuño de lo patológico o lo de lo anormal por lo menos, la forma activa suele ser una de las supremas actividades del espíritu humano. Pues en ella confluyen la personalidad consciente e inconsciente del sujeto en un común y unificador producto. Una fantasía por modo tal conformada puede constituir la expresión suprema de la unidad de una individualidad y engendrar también ésta —concluye— por la expresión perfecta de su unidad"<sup>90</sup>.

Schleiermacher sostenía que el campo de la poesía era 'la inmediata conciencia de sí' definida como la 'diversidad misma de los momentos, de la cual hay que ser consciente, pues la vida entera —dice— no es más que el desarrollo de la conciencia".

Y Jung por su parte:

"La fantasía como actividad imaginativa —nota— es para mí sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica que sólo es dada a la conciencia en forma de imágenes o contenidos, del mismo modo que la energía física sólo aparece en forma de estado físico que por la vía física estimula los órganos de los sentidos —energicamente considerado— no es otra cosa que un sistema de fuerzas, el contenido psíquico —si se le considera energéticamente— no

<sup>88</sup> C. G. JUNG, *Tipos psicológicos*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, quinta edición, 1950, p. 504.

<sup>89</sup> Jung, op. cit., p. 505.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>87</sup> Idem., p. 343.



es otra cosa que un sistema de fuerzas que en la conciencia hace su aparición. Desde este punto de vista por lo tanto puede decirse que la fantasía como fantasma no es otra cosa que una determinada suma de libido que sólo puede aparecerle a la conciencia en forma de imagen cabalmente. El fantasma es una *idée force*. El fantasear como actividad imaginativa *es idéntico al transcurrir del energético proceso psíquico*<sup>91</sup>.

Así tenemos con la ayuda de Jung reducidas al lenguaje de la psicología profunda las observaciones e ideas de Huidobro sobre el estado poético y su condición de supraconsciente.

Tristán Tzara cogió esta doble clasificación de la fantasía de Jung y la tradujo a su manera cargándola de nuevos contenidos en su manifiesto dadaísta de 1916, proclamado en Zurich<sup>92</sup>. Tzara nos habla de un *pensamiento dirigido* y de otro *pensamiento libre*.

El primero es para él la forma de pensamiento peculiar de la humanidad civilizada. El segundo, el pensamiento libre, es para Tzara el patrimonio de la humanidad primitiva. Sabemos que Tzara está por la segunda forma de pensamiento. Porque este último sería realmente el que traduciría con exactitud el transcurrir de la actividad vital psíquica. Y proclamaba frente a la noción supraconsciente del estado poético, la infraconsciencia como esencial de tal estado creador. Esta infraconsciencia esencial del estado poético se lograba tanto para los dadaístas como para los surrealistas, a partir de 1924, mediante los procedimientos fundamentales. Eran ellos la 'descripción onírica' y la 'escritura automática'. A estos podemos agregar el simple procedimiento azaroso en que cayeron las dos corrientes mencionadas. Esta producción abandonada al azar tiene un antecedente curioso en el poeta inglés Lewis Carroll, el autor de *Alice's Adventures in Wonderland*, precisamente con su poema *Poeta Fit; Non Nascitur*, casi idéntico al enunciado de Tristán Tzara en su receta *Pour faire un poeme dadaiste*.

<sup>91</sup> Op. cit., p. 511.

<sup>92</sup> Vid. RAFAEL BENET, *Futurismo y Dadaísmo*, Ediciones Omega, Barcelona 1949.

Dice Luis Carroll:

For first write a sentence  
And then you chop it small;  
Then mix the bits, and sort them out  
Just as they chance to fall;  
The order of the phrases makes  
No difference at all<sup>93</sup>.

Y Tzara:

Prenez un journal  
Prenez des ciseaux  
Choisissez dans ce journal un article  
ayant le longueur que vous comptez  
[donner a votre poeme  
Decoupez l'article.

Decoupez ensuite avec soin chacun des  
mots qui forment ce article et mettez le  
[dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une  
apres l'autre dans l'ordre ou elles ont  
[quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poeme vous ressemblera.

Et vous voila "un ecrivain infiniment  
original et d'une sensibilité charmante,  
[encore qu'incomprise du vulgaire<sup>94</sup>.

He aquí claramente enunciados los principios de la producción abandonada al azar.

Junto a este procedimiento eminentemente azaroso y carente de sentido unitario, promotor de una forma, está otro similar cultivado especialmente por los poetas surrealistas y es: el hacer un poema entre varios autores abandonando a cada uno la composición de un verso sin conocimiento del verso anteriormente escrito lo que se logra doblando la hoja en el trozo escrito. Como se comprenderá estos procedimientos no pasaban de ser juegos más o menos excitantes y entretenidos.

Pero los procedimientos esenciales de estos movimientos eran 'la descripción oní-

<sup>93</sup> Vid. LEWIS CARROLL, *La chasse au Snark suivi de fantasmagorie et de Poeta Nascitur*, traduit de l'anglaise par Henri Parisot, Pierre Seghers, editeur, Paris, 1945.

<sup>94</sup> En nota en esa misma edición, o bien: TRISTÁN TZARA, par René Lacote, Pierre Seghers, editeur, Paris, *Poetes d'aujourd'hui*, 32, 1952, p. 75.

rica' y la 'escritura automática' en las cuales se pretendía encontrar el trasunto fiel de la espontaneidad creadora y del inconsciente del poeta; campo éste que los poetas surrealistas han intentado, de tal manera, incorporar a las conquistas de la poesía nueva. Veamos cuál es la posición adoptada por Huidobro frente a estos procedimientos. Ya sabemos que en lo esencial del estado poético son diametralmente opuestos, pero mientras los surrealistas rechazan la intervención de la conciencia, teóricamente, el creacionismo admite el influjo real del inconsciente tanto en el 'estado poético' como en la obra, mas proclama y aspira a la mayor conciencia de todo el proceso creador y particularmente del 'estado poético' y de los 'medios de expresión'.

### XV

Afirmó Huidobro en su *Manifestes* de 1925, y reafirmó en 1937, una posición clara frente a la 'escritura automática'. Ni entonces ni ahora creía en tal procedimiento, porque —dice— “desde el momento en que el poeta coge un lápiz y un papel y se sienta a escribir, hay voluntad de acción y por lo tanto el automatismo desaparece. Si hay voluntad de escribir ¿dónde está el automatismo? Pero —continúa Huidobro— supongamos que pudiera lograrse un automatismo puro. ¿No sería esto entregar la poesía al azar? Confieso que no amo esta clase de juegos, aunque pueden tener un valor excitativo muy real y también me haya ejercitado en ellos algunas veces. Leamos los documentos producidos por este sistema en libros y revistas que generalmente el automatismo produce sólo divagaciones terriblemente vulgares. Además se presta a toda clase de fraudes. Lo mismo puede decirse de las descripciones oníricas. El peligro de querer vivir esa zona del sueño consiste en que nos diluimos en ella. Los exploradores del inconsciente se quedan muy a menudo en una simple enumeración de gestos furtivos”<sup>95</sup>.

Y a continuación advierte:

“Si siempre me he colocado en actitud de reserva frente a la importancia de estos procedimientos, no frente a ellos mismos,

es porque pienso que el poeta debe saber si se trata de ofrecer obras que fundamenten el mundo y la visión del hombre o bien ofrecer puramente datos patológicos. Entiéndase bien que no ataco al artista que ofrece datos patológicos y se ofrece para el estudio del espíritu, sino que establezco la diferencia entre los que ponen el acento en un modo o en otro y señalo mi preferencia”<sup>96</sup>.

Luego dice:

“El tiempo vino a darme la razón puesto que los surrealistas, ellos mismos, confiesan hoy el fracaso de tales procedimientos”<sup>97</sup>.

Frente a la importancia del inconsciente en la vida y en la poesía, Huidobro, no ha negado su valor, sino, al contrario, señala su indudable importancia y significación en ambos planos.

Huidobro expresó al respecto extensamente su pensamiento. En *Interrogación a Vicente Huidobro*, es posible, al respecto leer lo siguiente:

“Jamás he pretendido negar la importancia del subconsciente en la vida del hombre. Creo que allí residen los resortes profundos que mueven el alma. El inconsciente (Huidobro utiliza esta palabra y 'subconsciente' de manera indiferente) es la fuente original más rica de estos pensamientos. Es en el inconsciente donde el hombre coge su desarrollo. Ahí se hunden nuestras raíces y por su riqueza crece el árbol y da sus frutos. A través del tronco hay una constante subida de elementos oscuros que se generan en luz al salir al aire”<sup>98</sup>.

Huidobro esboza las dudas que esos procedimientos tendientes a liberar el inconsciente le merecen:

“Creo en el subconsciente, creo en las advertencias del subconsciente ante misterios que parece haber atravesado en otros tiempos, pero dudo de ciertos métodos demasiados literarios y burdos para despertarlo como si se tratara de hacer cosquillas al dormido para que se levante y llegue a tiempo a la oficina. Se me ocurre que todas las incitaciones artificiales para desenterrar los misterios del inconsciente no sólo no logran su objeto, sino que produ-

<sup>95</sup> Loc. cit., p. 20.

<sup>97</sup> Idem., p. 20.

<sup>98</sup> p. 20.

<sup>96</sup> *Interrogación a V. H.*, p. 20.

cen un efecto contrario. El subconsciente al sentirse provocado se defiende, se cierra como ciertos moluscos cuando los tocamos con un palo.

“Lo que he atacado siempre en las escuelas literarias es la voluntad de mutilación del hombre al marcar demasiado el acento en ciertas facultades humanas en detrimento de otras. Si desde hace más de siete años vengo proclamando el hombre total (escribe en 1937) es precisamente como reacción contra el hombre mutilado que ofrecen las escuelas”<sup>99</sup>.

Huidobro tiene la misma visión agónica de Blake y de todos los poetas visionarios como Rimbaud, de la lucha entre conciencia e inconciencia.

En el artículo que estamos citando dice: “Reconozco que la bajada a las regiones más tenebrosas del ser, esa bajada a los infiernos del hombre es de la más alta importancia para la conquista de las conciencias. Por eso ella debe realizarse sin abandonarla al juego ni al azar. Se trata de las más serias conquistas de la conciencia y no de fáciles escaramuzas.

“Yo me imagino —concluye con una observación filosófico-histórica— toda la historia de la humanidad desde sus comienzos hasta su fin como un duelo entre la Conciencia y el Inconsciente. ¿Quién vencerá al final? Estoy cierto del triunfo de la Conciencia.

Puede haber alternativas en la lucha porque es innegable que no es fácil conquistar los territorios de la inconciencia, pues si la Conciencia se va enriqueciendo y ganando terreno al Inconsciente, éste a su vez, también se enriquece a través del tiempo. Por eso es que hay lucha y por eso la lucha es patética”<sup>100</sup>.

## XVI

### TECNICA DEL CREACIONISMO

El creacionismo igualmente ha sido quien con mayor penetración ha llegado a la conciencia de la técnica poética que ha llegado a ser la técnica poética de toda la poesía moderna; que ha fijado su carácter de tal frente a la poesía anterior y que ha venido a significar un paso más en

la conciencia de sí, de sus medios de expresión, —de la poesía, particularmente— frente a la noción de lengua y su valor instrumental. Es en este último sentido que la poesía nueva ha venido a evidenciar que la poesía nace como modificación del valor de comercio del lenguaje, logrando de tal manera el ideal creacionista de expresión de ‘lo único’ separado de toda representación como la que encontramos en el valor de comercio de las palabras.

En carta dirigida a Tomás Gabriel Chazal a propósito de su libro *Horizon carré*, Huidobro fijó con notable precisión el proceso que luego sería general a toda la poesía nueva:

“1º Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe tomar la mayor cantidad de su calor. Allí una cosa vasta, enorme como el *horizonte* se humaniza, se hace íntimo, filial con el adjetivo cuadrado. El infinito penetra en el nido de nuestro corazón.

“2º Lo vago se hace preciso. Cerrando las ventanas de nuestra alma, lo que pudiera escaparse y hacerse gaseoso, queda encerrado y se solidifica.

“3º Lo abstracto se hace concreto y lo concreto, abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, porque si lo abstracto lo estiráis más hacia lo abstracto, se deshará en vuestras manos o se filtrará entre los dedos.

“Lo concreto si lo hacéis más concreto os puede servir tal vez para beber vino o para amoblar vuestro salón, pero nunca para amoblar vuestra alma.

“4º Lo que es demasiado poético para ser creado se convierte en una creación cambiando su valor usual, porque si el horizonte era poesía en la vida, con el calificativo cuadrado llegar a ser poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva”<sup>101</sup>.

De tal manera que, como luego ha sostenido Carlos Bousoño, y lo evidenciaron antes, mucho antes, los poetas metafísicos ingleses y más tarde, mucho más tarde, los simbolistas franceses, la poesía no es en este plano, sino una *modificación de la lengua*. Ahora bien, el motor de esta diversificación es el ‘adjetivo’ o bien la ‘función adjetiva’, pero no del adjetivo propio de la lengua para su comercio cotidiano, sino, para Huidobro, un adjetivo que po-

<sup>99</sup> p. 20.

<sup>100</sup> p. 21.

<sup>101</sup> Antología, p. 263.

dríamos llamar, y ya se le ha llamado así anteriormente, *antitético*, que en Huidobro da lugar a un doble proceso que es característico, propio, de su poesía creacionista. Esta antítesis o unión forzada, fuera del uso corriente de la lengua, mereció de los críticos de la poesía metafísica inglesa el nombre de 'coyunda'. Jonson la describía diciendo "las ideas más heterogéneas están unidas por la violencia"<sup>102</sup>. Este proceso, es cierto, iba en los poetas metafísicos más allá de la simple adjetivación o modalidades más amplias que perfectamente se pueden asimilar a la noción actual de la imagen.

Para establecer otra diferencia importante vale señalar que en el análisis de Bousoño se habla de 'modificado' y 'modificante' para significar el elemento de lengua (modificado) y el elemento que saca al anterior de su condición de lengua para elevarlo a la unidad poética, (modificante) haciéndole de tal manera perder el significado genérico que poseen las palabras en su valor instrumental. Pero además de esto Bousoño nos habla de 'sustituido' y 'sustituyente' y esta antinomia no encuentra correspondencia en el momento actual de la teoría creacionista.

Una expresión poética como (reducimos el ejemplo de Bousoño) "mano de nieve" que es lo que Bousoño llama un 'sustituyente' sería en buenas cuentas un análogo de otro elemento semejante de lengua o 'sustituido' que dentro del contexto poético a que el ejemplo citado pertenece *podría ser* "mano muy blanca". Este análisis último de Bousoño que por otra parte se presta para fraudes interpretativos es negado radicalmente por Huidobro. Con toda razón, consecuente con su teoría, pues a lo que tiende fundamentalmente Huidobro y el creacionismo es a evitar el análogo, esto es, la reducción a valores lógicos de lo poético.

En esta función modificante de la poesía está ya el germen de la adquisición más significativa de la poesía nueva que es la 'imagen creada' o imagen que carece de plano real de referencia. Ella nace de la aproximación de elementos dispares y distantes; de esta manera es el producto de una función que ha sido de tal manera

definida tradicionalmente: la imaginación.

Esta función o facultad es privativa del poeta:

"El poeta —dice Huidobro— es el que sorprende la relación oculta entre las cosas más lejanas, los hilos ocultos que las unen. Se trata de tocar como una cuerda de arpa esos hilos ocultos, y dar una resonancia que ponga en evidencia el movimiento de las dos realidades lejanas.

"La imagen —agrega— es el broche que las junta, el broche de luz"<sup>103</sup>.

Reverdy por su parte decía:

"La imagen es una pura creación del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas"<sup>104</sup>.

El valor poético de esta 'imagen creada' nace de la fuerza generada por la mayor lejanía de los elementos reunidos y su traducción emotiva puede cifrarse en la 'sorpresa' que la 'revelación' de la imagen nos produce. Ahora, esta 'sorpresa' nace de lo 'inhabitual' que hay en la estructura misma de la imagen, como 'creación pura'. Así que 'revelación', 'sorpresa' e 'inhabitual' son términos que traicionan la nueva sensibilidad vigente.

"Cuando más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades —dice Reverdy— aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética"<sup>105</sup>.

El valor de la imagen, su valor de sorpresa o de inhabitual, nace de la lejanía mayor o menor del valor simplemente instrumental del lenguaje.

El mismo Reverdy nos dice:

"En el momento en que las palabras se desprenden de su significado literal es cuando asumen en el espíritu un valor poético. Y en este momento puede colocárselas libremente en la realidad poética"<sup>106</sup>.

Gerardo Diego, por su parte, el más grande de los poetas creacionistas españoles, dice:

"Mientras las palabras mismas no se transformen y sigan alargadas de concepto, no se habrá conseguido una expresión poética. Es necesario —dice— usar la imagen, renovar y purificar la expresión".

<sup>102</sup> Manifestes, p. 18.

<sup>104</sup> Essais d'Esthétique littéraire, NORD SUD, 4-5, JUIN-JUILLET, 1917.

<sup>105</sup> Idem., p. 6.

<sup>106</sup> Idem., p. 6.

<sup>103</sup> Vid. T. S. ELIOT, *Los poetas metafísicos*, Emecé, Buenos Aires, 1944, t. II, p. 352.

Encuentra eco en él igualmente el afán hacia la 'creación pura' que dominó a Huidobro:

"La imagen —dice Gerardo Diego— debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imagen (poeta, creador, niño dios) empieza a crear por el placer de crear. No describe, construye. No evoca, sugiere. Su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. La imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el más puro sentido de la palabra"<sup>107</sup>.

Finalmente Huidobro señala:

"No hay poema sino cuando existe lo inhabitual. Desde el momento en que un poema deviene una cosa habitual, no emociona, no maravilla, no desazona más, y, por lo tanto, cesa de ser poema, pues desazonar, maravillar y emocionar nuestras raíces, es lo propio de la poesía"<sup>108</sup>.

La palabra 'revelación' sufre en la poesía nueva dos sentidos diferentes de los que aquí sólo veremos uno. Este uno se refiere al valor propiamente creacionista de la palabra y nace junto con la evidencia del poder creador del poeta en la imagen creada. Así Huidobro dice refiriéndose a la imagen creada: "su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda relación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo. Al hombre le place que se le descubran ciertos lados de las cosas, ciertos ocultos sentidos de los fenómenos, o ciertas formas que de más o menos habituales pasan a ser imprevistas, a cobrar una doble importancia"<sup>109</sup>.

Y más adelante concluye:

"Digo, pues, que la imagen es una revelación. Mientras más sorprendente sea esta revelación, será más transcendental en su efecto.

"Para el poeta creacionista una serie de revelaciones por imágenes puras sin excluir las otras revelaciones de conceptos, ni el elemento misterioso, creará esta atmósfera de maravilloso que nosotros llamamos poema"<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Vid. G. DE TORRE, *Lit. europ. de vang.*, p. 90.

<sup>108</sup> Manifestes, p. 26.

<sup>109</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>110</sup> Op. cit., p. 16.

## XVII

### DEL 'CONOCIMIENTO POETICO'

Un tercer momento es todavía posible precisar en este progresivo cobrar conciencia de la poesía "un tercer momento —escribe Maritain— más profundo aún que los dos anteriores y que se refiere más bien al conocimiento poético, es decir, al conocimiento de la realidad o del interior de las cosas o el de su reverso, propio de la poesía o del espíritu de la poesía.

"Más profundamente la poesía cobra conciencia de sí misma, más profundamente cobra ella conciencia también de su poder de *conocer* y del movimiento misterioso por el que, como decía Jules Supervielle, se acerca a las fuentes del ser"<sup>111</sup>.

El punto de partida de una transformación de su pensamiento poético aparece junto con la penetración en el tercero de los momentos de la toma de conciencia que estamos analizando. Podemos fijarlo con exactitud en 1931, fecha en que Huidobro escribe su manifiesto *Total*, aparecido al año siguiente en la revista parisina "Vertigral"<sup>112</sup>.

Las implicaciones con el pensamiento filosófico imperante, particularmente con el *existencialismo*, que podemos constatar son considerables. En cualquier caso, lo digno de ser señalado es el abandono que Huidobro hace del absolutismo del primer momento de su toma de conciencia y el influjo poderoso de este verdadero signo del tiempo que es el afán de la poesía por *conocer* y ya no solamente por *crear*. De aquí en adelante el afán teórico del creacionismo huidobriano irá derechamente conducido al conocimiento del hombre, a una especie de antropología filosófica muy comprometida con el tiempo que le tocó vivir. Tiempo que, creemos, ya se va superando.

Pese a este hito inicial, importante y decidor, debemos partir del *Prólogo a Defensa del Idolo* del poeta chileno Luis Omar Cáceres, que Huidobro escribió para ese libro de poemas aparecido en 1934. Desde aquí indicaremos el camino de profundi-

<sup>111</sup> MARITAIN, op. cit., p. 117.

<sup>112</sup> *Antología*, p. 270.

zar en el progresivo cobrar conciencia en la poesía como 'conocimiento'.

Este 'momento' tercero está ya de cierto modo insinuado en su ensayo mitológico sobre *La poesía*, de 1931, cuando escribe sobre las posibilidades del poeta. En el 'Prólogo' que ahora estudiamos, Huidobro insiste una vez más sobre eso que llamamos las 'posibilidades del poeta':

"Estamos en presencia de un descubridor —dice Huidobro hablando del poeta— un descubridor del mundo y de su mundo interno. Un hombre que vive oyendo su alma y oyendo el alma del mundo. Esto significa un hombre que oye en profundidad, no en superficie.

"El hombre asaltado de visiones"<sup>114</sup>. Afirmación en donde hemos de reconocer la importancia sugestiva de la influencia ejercida por Rimbaud, desde el primer momento de su poesía, sobre Huidobro.

Es preciso, al llamado de esas 'visiones', por las que el hombre es asaltado en cuanto poeta, aludir a la famosa carta a Izambard, llamada *Lettre du voyant* y la carta a Paul Demeny, donde Rimbaud proclamó la 'videncia poética'. Pero Huidobro no es un adherente formal a la posición rimbaudiana, sino que encuentra el sentido de su actitud en referencias psicológicas a la manera de Jung y muy cercanas en tales y cuales ocasiones a la concepción mística y religiosa de un San Juan de la Cruz, esto muy decidida y cercanamente, o de una Santa Teresa. Así y todo su posición lleva el tinte adquirido en su contacto con los filósofos y estéticos románticos alemanes, como el lector comprobará en la cita siguiente:

"No olvidéis —escribe Huidobro— que un verso representa una larga suma de experiencias humanas. Y aquí radica su importancia y trascendencia, en esa voz reveladora de lo íntimo del Todo y que por eso parece a los profanos, incomprensible. Lo trascendental no es grandeza hacia afuera, sino grandeza hacia adentro. La poesía no es inconciencia, es estado de conciencia cósmica. La poesía es clarificadora de los fenómenos del mundo, por eso es trascendental"<sup>115</sup>.

Esta introversión, en la que se descubre la interioridad del hombre, proyectada luego sobre la realidad del mundo es el signo más característico del creacionismo huidobriano. Huidobro obtiene en este prólogo-ensayo una reducción psicológica del mito de su ensayo sobre *La poesía*. Descubre así en la poesía ese ingrediente imaginístico que deviene para Jung en la imagen primigenia reveladora del inconsciente colectivo; para Huidobro, revelación de la conciencia cósmica. El poeta, dice aquí Huidobro, "es el hombre cuyas células tienen una presencia y un recuerdo milenarior"<sup>116</sup>.

## XVIII

La 'revelación poética' ha de entenderse, según se usa de estos términos en la teoría creacionista, en dos sentidos diferentes. Uno, en el cual se considera la poesía como revelación de lo desconocido, de lo innombrado e ignoto, oculto hasta ahora y que se nos manifiesta en la actualidad del poema en forma de objeto creado, puesto en el ser y con una carga eficiente de misterio. Este es el sentido que la 'revelación' tiene en la versión visionaria<sup>117</sup> de la poesía que Huidobro nos muestra. El conocimiento que esta revelación proporciona causa en el poeta un placer, una alegría y satisfacción que devienen placer propiamente estético. Este es igualmente el aspecto en donde se separan las capacidades comprensivas de la actividad poética y el arte se hace arte de iniciados.

En otro sentido se nos muestra la poesía como 'revelación'. Y éste es aquél en el cual la poesía se nos aparece como un proceso de evidenciación de la humanidad del hombre, o más bien, de su 'hominidad'. Este es el sentido en que debemos entender las palabras de Huidobro en esta etapa de reducción psicológica de su teoría, cuando nos dice que, para su concepción poética, en la creación se trata de hacer *Hombre* y no *Belleza*<sup>118</sup> y es tam-

<sup>114</sup> Idem., p. 7.

<sup>117</sup> Véase el concepto de 'poesía visionaria' en C. G. JUNG, *Poesía y Psicología*, en la obra colectiva *Filosofía de la ciencia literaria*, F. C. E., México, 1944.

<sup>118</sup> Vid. EDUARDO ANGUIA Y VOLODIA TEITELBOIM, *Antología de poesía chilena nueva*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1935.

<sup>113</sup> LUIS OMAR CÁCERES, *Defensa del Idolo*, poemas, Imprenta Norma, Santiago de Chile, 1924.

<sup>114</sup> Loc. cit., p. 5.

<sup>115</sup> Idem., p. 6.

bién el sentido, donde en cierta manera confluyen las dos apreciaciones que de la 'revelación' estamos haciendo, es que se dice que el poeta revela la memoria secular, idea grata a C. G. Jung. En este sentido la poesía es una poesía para todos, pero esta revelación, particularmente en el segundo sentido, no puede llevarse a efecto sino mediante símbolos e imágenes que exigen igualmente una iniciación.

De esta manera penetra Huidobro en la calidad últimamente humana del arte y de la poesía y llega a ello postreramente porque el mismo 'conocimiento poético', como *cum grano salis* denominamos este tercer momento, es en relación a la actividad poética un conocimiento a *posteriori*, conocimiento que se obtiene una vez la poesía hecha y no antes.

Sobre este aspecto los teóricos se han expresado afirmativamente. W. M. Urban, filósofo del lenguaje norteamericano, sostiene al respecto:

"Todo arte es una objetivación de carácter cualitativo del espíritu interno del hombre, y, en la medida en que es esto, es una revelación de la apreciación de valores que se hace al artista. En el campo de la poesía la lírica es principalmente la que objetiva este espíritu"<sup>119</sup>.

Y en seguida, más adelante:

"La poesía, tanto cuanto mantiene afirmaciones explícitas y representaciones simbólicas, así como en cuanto forma simbólica general, dice algo"<sup>120</sup>.

De esta manera también Huidobro desemboca a través de su noción de 'revelación' es un *expresionismo* peculiar, que nosotros debemos reconocer aún en sus composiciones de más extremada intención creacionista, en las que las condiciones existenciales del poema se resienten más visiblemente, aún allí hay un expresionismo innegable.

Por todo esto que es adquirido, y adquirido en último momento, reconocemos la evolución interna que la conciencia de la poesía sufre en Huidobro.

"... la poesía —señala— es la valorización de la vida interior... y en la creación el poeta presenta el caso de una necesidad de vivir otro mundo"<sup>121</sup>. Esta

magnífica observación dice íntima relación con su mito creador y con todas las imágenes primigenias que han alimentado poetas como Hoelderlin, como Rimbaud, o como, por qué no incluirlo entre los poetas, Rousseau...

Esto viene a aclarar también una de las afirmaciones que son tenidas como oscuras dentro de los enunciados huidobrianos.

"La poesía es defensa del Ídolo y creación del Mito. La poesía existe como Ídolo en mí y como mito fuera de mí. Existe con su vida propia, con su destino, con su fatalidad y ella aplastará a todo lo que pretenda obstruirle el camino y su marcha imperativa, porque ella es necesidad orgánica y necesidad cósmica"<sup>122</sup>. Sostiene Huidobro una duplicidad relativa del poeta a la poesía. La relación individual queda acaso más esclarecida en el último de los principios de su cuatordécálogo creacionista:

"Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro "tótem". Es el gran misterio. Es el secreto inexplicable"<sup>123</sup>.

En íntima relación con el Mito creacionista está la afirmación de la esencia poética del mundo que sostiene Vicente Huidobro. Directamente, está emparentada con la concepción de la *Sabiduría* de los libros del Antiguo Testamento.

"La poesía —sostiene Huidobro— está en todas partes (como decían antes de Dios). La poesía *es*. La poesía forma parte del *ser universal*, es su esencia misma y por eso sólo los poetas conocen los hilos que unen las cosas.

"Las fuentes de la poesía son las mismas fuentes de la energía universal.

"El poder creador, el poder transformador. Su historia es el más perfecto historial de la naturaleza y del hombre"<sup>124</sup>.

Este es el rasgo típicamente antropológico de su concepción creacionista, a la vez que el acusador fiel de su naturalismo. Es un hecho ya indiscutido el de la imposibilidad de asir la esencia del flujo creador, más allá de la simple comprobación de su existencia; por esto Huidobro recurre al mito. El configurará, no sin otras paradojas, su actitud paradójicamente fren-

<sup>119</sup> WILBUR MARSHALL URBAN, *Lenguaje y realidad*, F. C. E., México, 1952.

<sup>120</sup> Loc. cit.

<sup>121</sup> Manifestes, p. 18.

<sup>122</sup> Prólogo a *Defensa del Ídolo*, p. 7.

<sup>123</sup> ANGUITA y TEITELBOIM, op. cit.

<sup>124</sup> Prólogo a *Defensa del Ídolo*, p. 7.

te a las rutas diversas recorridas por el arte en la época crucial en que vivió, particularmente en los momentos siguientes al que comentamos. Aquí y allí, es donde aparece manifiesto aun cuando, ciertamente, inconsecuente con su posición materialista histórica frente a lo social y frente al concepto del hombre actual. Pero también es el lugar donde se libera al arte de implicaciones proselitistas y pseudo-populares o popularistas, al contrario de lo que ocurría con dos de sus más destacados compañeros de generación, afirmando los valores poéticos y la libertad creadora por encima de la directiva de partido. Esta actitud fué también sostenida por André Bretón<sup>125</sup>.

Huidobro, a partir del 'prólogo' que hemos comentado, insistió en artículos y entrevistas en ésta su posición última y *expresionista* de la poesía.

En la revista *Tierra*, que se publicaba en Santiago, apareció una '*interrogación a Vicente Huidobro*', que es una de las exposiciones más completas de su pensamiento poético. Este artículo data de 1937. En *La Nación* de Santiago, apareció dos años más tarde otra entrevista, donde se recogen datos muy importantes sobre sus ideas creacionista, bajo el título de *La poesía contemporánea empieza en mí*<sup>126</sup>. Finalmente, en la revista *Pro-Arte* se publicó, póstumamente, una entrevista hecha a Huidobro poco antes de su muerte, con el título de *Cuestionario a Vicente Huidobro*<sup>127</sup>.

Estos tres artículos dicen relación con el pensamiento estrictamente estético y creacionista de la poesía de Huidobro. En ellos es posible encontrar igualmente datos interesantes sobre su poesía, formación, influencias y, esto es importante, opiniones que el momento de la poesía mundial y de la lengua española le merecía.

Por otro lado, es preciso señalar una serie de artículos que derivaron de un aspecto señalado y característico de nuestro tiempo, cual es la implicación y compromiso político y partidista en literatura.

<sup>125</sup> Vid. G. DE TORRE, *Problemática de la literatura*, Losada, Buenos Aires, 1951.

<sup>126</sup> LA NACIÓN, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1939, p. IV.

<sup>127</sup> PRO-ARTE, Santiago de Chile, I, 25 de enero 1949, p. 2.

Sus manifiestos *Total*<sup>128</sup> de 1931, *Nuestra barricada*<sup>129</sup> de 1936, y *Panorama optimista*<sup>130</sup> de 1938, configuran con exactitud su pensamiento comprometido, pensamiento en que cuidó siempre de mantener el justo linde entre el arte y la política.

## XIX

El 'cuatordecálogo' que Huidobro entregó a los compositores de *La Antología de la poesía chilena nueva*, queda, en su mayor parte, la más considerable, dentro de las márgenes de este tercer momento que estudiamos. Concepción *expresionista* y *antropológica* —de un humanismo preciso y exactamente *antropocéntrico*— de la poesía, donde el acento más que puesto sobre la poesía misma, está sobre las posibilidades infinitas del poeta.

Por esto dirá Huidobro:

"En todo hombre existe lo que podríamos llamar una necesidad de extraordinario o de exaltación, existe en estado latente, aunque muchos lo ignoran. Al mismo tiempo, lo que más interesa al hombre es la comprensión del universo. El hombre necesita ver iluminados ciertos rincones oscuros del mundo externo y de su mundo interno. El hombre se siente rodeado de misterios, se siente lleno de inquietudes frente al cosmos y se sabe parte de él. Tiene instintivamente el sentido de la unidad, y adivina que poseerlo con conocimiento es el único remedio de sus angustias. Saber lo que es, conocer su sitio en el universo, ponerse en contacto con esos misterios o creer ponerse en contacto con ellos.

"Esta necesidad de exaltación y esta necesidad de comprensión, se encuentran de pronto en una misma arista, y allí aparece el poeta. El poeta viene a resolver las dos más hondas necesidades del hombre, porque el poeta explica exaltando. Expresa el mundo iluminándolo",<sup>131</sup>.

En esta línea de pensamiento está toda la derivación marginal de las corrientes literarias de nuestra época y muy especialmente de la poesía. Es a este mismo afán a lo que respondían técnicas surrealistas

<sup>128</sup> TOTAL, Santiago de Chile, 1936.

<sup>129</sup> Loc. cit.

<sup>130</sup> TOTAL, Santiago de Chile, 1938.

<sup>131</sup> *Interrogación a V. H.*, loc. cit., p. 19.



de la 'descripción onírica' y de la 'escritura automática: Al deseo insaciable de saber de sí, de resolver sus problemas, angustiosos y desesperanzados, en la poesía, se debe primero la penetración consciente en este momento poético particular y luego su derivación aberrante al 'conocimiento poético'.

El único 'conocimiento poético' es un

conocimiento adherido no necesario a la poesía, que llega pese a ella misma, como una resonancia de la individualidad del poeta y de su manera de ver el mundo en que habita. Esta suerte de resonancia o trasunto humano de la realidad de la vida es el que responde, más exactamente tal vez que cualquier otro momento, a la real significación de la 'mimesis' aristotélica.