

EL MANANTIAL DE LA POÉTICA
EN HUIDOBRO
(EL ANÁLISIS: HERRAMIENTA
DIDÁCTICA PARA LA
SEMIÓTICA LITERARIA)

La literatura de las vanguardias en Latinoamérica fue durante décadas poco apreciada por el gran público que, seducido, continuaba prefiriendo al modernismo ya ajado por sus epígonos. Hubo, para ello, varias razones que operaron desde su aparición en la segunda década del siglo xx: la fidelidad a lo que se vuelve canónico; la resistencia a alterar el gusto, los hábitos; la difusión lenta y tardía de lo nuevo —dados los medios de comunicación y de transporte de entonces; el natural espíritu combativo que acompaña todo ánimo de ruptura con las tradiciones estéticas imperantes y que, por la cercanía, por la falta de horizonte, suele enfrentar a los mismos autores contemporáneos, más sensibles a discrepancias que a coincidencias.

El caso de Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948) es ejemplar en este sentido y explica muchas cosas que parecieron enigmáticas en algún momento. Y como para nosotros es hoy un poeta muy importante, tanto como Tablada¹, Borges, Girondo, Vallejo o Neruda, por ejemplo, a partir de pocas muestras de su producción es posible comprender no sólo lo que dice, sino también los recursos

¹ Tablada y Huidobro, muy a principios del siglo, fueron de los vanguardistas latinoamericanos más radicales. Ambos colaboraron en la cantata *Offrandes*, en 1927.

de que se vale, la idea de texto que preside su voluntad creadora, el caldo de cultivo socio-histórico-cultural que lo generó, y lo que significa en su contexto y en el nuestro.

Si nos moviera una voluntad didáctica (que supongo presente en toda reflexión)², y si tomáramos como base el breve ejemplo que hoy elijo, más logrado que provocador³ que se titula *Vermouth* (y está tomado de *Poemas árticos*), en diversas etapas de lectura analítica podríamos comprender el poema, admirar los entresijos de su estructura y ubicarlo interpretando este conjunto en su relación con la vida de Huidobro, con la *idea de texto* que presidió sus creaciones y con la época en que éstas quedan enmarcadas.

Consideremos el ejemplo conforme a los pasos de revisión que propongo para capturar todos sus sentidos. Efectuados interactivamente, en el aula, como ejercicios, rinden una lectura rica y profunda:

VERMOUTH

(De *Poemas árticos*, 1918)

Bebo en un café
 Al fondo de las horas olvidadas

 Vasos de vino ardiente
 Y estrellas fermentadas

MONTMARTRE

TODAS LAS VENDIMIAS

DE LAS HORAS PASADAS

² Ya que esencialmente los humanos hemos nacido para aprender, para enseñar, para ubicarnos en el mundo (y para cambiarlo, quizá mejorándolo).

³ Porque existe en él un equilibrio entre la retórica del código verbal y la del código espacial (la disposición y el formato) de sus elementos. En otros ejemplos de éste y de otros vanguardistas el lenguaje se somete al dibujo, se convierte en dibujo y traza figuras para corroborar el discurso.

Una angustia de amor cierra los ojos
 Y pesa sobre los sueños este ramo
 Llevo los siglos entreabiertos en mis hombros
 Llevo todos los siglos y no caigo

Bebedores de vinos rojos
 Y de cielos gastados
 Algo se esconde al fondo de los vasos

Bebedores de mares y de vidas
 Yo os doy mi sangre en hostias líricas

Mi sangre que hizo rojas las auroras boreales
 Viene de enfermedades vespérales

FILIAL LICOR

Campeños fragantes
 Ordeñaban el sol

Los árboles tienen orejas para esta voz que canta
 Todos los siglos cantan en mi garganta⁴

LECTURA INOCENTE

La primera lectura tiene que ser *inocente*: cada lector per trechado con su bagaje, provisto o desprovisto de conocimientos previos. El primer encuentro con el poema significa su hallazgo, su localización, su identificación como una apetitosa gota tomada del inmenso océano de los textos artísticos verbales. Es *inocente* porque no requerimos un acervo de conocimiento específico para apropiarnos de él, para degustarlo; pero, como resultado comprobatorio de la lectura, debemos ser capaces de *parafrasearlo* traduciéndolo a un lenguaje práctico y literal. El principal efecto de este ejercicio consiste en que el estudiante adquiere

⁴ Tomada de BACIU, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*.

vivencialmente la convicción de que la literatura le pertenece, es su herencia, y puede acceder a ella sin más motor que su voluntad.

EJEMPLO DE POSIBLE PARÁFRASIS⁵

Huidobro reflexiona para sí pero, como todo poeta, escribe para compartir su reflexión. Piensa para sí y escribe para un lector virtual: *Bebo vermouth en un café de Montmartre, al fondo de las horas olvidadas*; es decir, rememora detalles ubicados entre lo olvidado por parecer no significativo. *Bebo vasos de vino ardiente* (porque quema un poco, como todo alcohol y porque es incendiario por sus efectos) y *estrellas fermentadas* que quizá se reflejan en el vino y parecen participar en su fermentación.

En esa evocación siente que están presentes *todas las vendimias* (cosechas) *de las horas pasadas*; es decir, aquí y ahora soy el resultado de la vida ya vivida.

Una angustia de amor cierra los ojos (o le hace cerrarlos), y *pesa sobre los sueños este ramo*: y el peso de este asunto (amoroso) se agrega a su evocación.

Llevo los siglos entreabiertos (¿montados?) *en mis hombros. Llevo todos los siglos y no caigo*. Cargo sobre mis hombros la conciencia de que soy resultado de muchos siglos de ascendientes que me preceden, y lo soporto. (Todo humano puede asumir como propia esta reflexión que tiene un carácter universal).

Mis seculares ascendientes fueron también *bebedores de vinos rojos y de cielos gastados* (gastados por miradas de muchas generaciones, como éste de las estrellas que se reflejan). *Algo se esconde al fondo de los vasos*: el bebedor experimenta esa impresión: *al fondo de las horas, y al fondo de los vasos, hay pasado, hay historia*.

⁵ No hay que olvidar que cada lector es, en cada lectura, un lector diferente.

Bebedores de mares y de vidas / Yo os doy mi sangre en hostias líricas. El emisor de este discurso agrega aquí a un nuevo receptor plural, a un VOSOTROS; es decir: amén del lector virtual, implícito, ubicado en el futuro de la lectura del poema —a quien ya aludimos—, aquí es interpelado explícitamente el enorme conjunto de sus antepasados que se sitúan en el pretérito y que, entre todos, habrán bebido mares y habrán bebido sus vidas. A ellos les ofrece su sangre convertida en hostias líricas, y les dedica poemas que son un medio de comunión.

Asocia el rojo de su sangre con las auroras boreales y le asigna una procedencia: *enfermedades vesperales*, enfermizos estados de ánimo preñados de añoranzas melancólicas y amorosas, en los momentos crepusculares.

Filial licor: también el hábito del vino se asocia y forma parte de la calidad filial, de los hábitos familiares heredados, virtudes filiales generadoras de poderes de evocación del vínculo con los ancestros imaginados como *campesinos fragantes* —como al campo mismo— (que) *ordeñaban el sol* y extraían de él todo lo vivo, el mundo vegetal, la vida, lo que alimenta al reino animal. Los campesinos comparten todas las fragancias que inundan el campo y que provienen de lo que ellos cultivan.

Por ello también, en estos reinos vivos (vegetal, animal y humano) *los árboles tienen orejas para esta voz* (del poeta) *que canta*. Y por ello mismo, al proferir el poema, él siente que *todos los siglos* (herencias y tradiciones) *cantan en mi garganta*.

LECTURA INTELECTIVA

Ahora bien, en una clase que se ciña a un método constructivista⁶ y que por ello tenga etapas de trabajo indivi-

⁶ Basado en la convicción de que no se aprende bien lo que se escucha sino lo que se hace, y de que el estudiante no tiene que almace-

dual, colectivo, interactivo y transdisciplinario, es imprescindible un segundo momento de lectura. La *intelectiva*, tendiente a garantizar este primer trabajo de comprensión consultando diccionarios para constatar el significado de extranjerismos, regionalismos, cultismos, jergas, etc. Al cumplir con esta tarea el estudiante se habitúa a la consulta de toda clase de diccionarios, hace sus *pinitos* (o *pininos*, como se dice en México) en la investigación.

Para este ejemplo habría que asignar significado a *vermouth*, *ramo*, *Montmartre*, *vendimia*, *boreal*, *vesperal*. Lo que se ofrezca, según el nivel.

LECTURA ANALÍTICA GRAMATICAL

En esta etapa el estudiante hará una lista de las oraciones, señalando sus partes constituyentes e identificando las relaciones de coordinación —de qué clase— y de subordinación —de qué clase y de qué grado— que existen entre ellas. Esta labor es fundamental por varias razones: la sintaxis en el poema suele distorsionarse sometida a la tensión del verso: metro, ritmo, rima, etc., por lo tanto, la construcción es menos regular y el ejercicio menos anodino, menos insustancial, más problemático ya que puede repercutir a nivel semántico porque su significado suele resultar ambiguo, y por ello se presta para señalar semejanzas y diferencias entre gramática y retórica, entre función práctica y función poética de la lengua, y para insistir en que las que son grandes virtudes en un poema o en una narración, suelen ser los peores vicios en un informe, en un oficio, en una solicitud o en un artículo periodístico, por ejemplo.

nar en su memoria constructos ajenos sino propios, elaborados interactivamente en el aula.

Al elaborar la lista de oraciones comienzan a surgir interesantes problemas retóricos, como es el de la ELIPSIS de los verbos (es *filial licor*; fueron *bebedores de vinos rojos*), el de las ALUSIONES (mis antepasados fueron *bebedores de vinos rojos*), que serán reconsiderados en la etapa siguiente ya que, en el texto, las características se dan simultáneamente, pero su análisis es sucesivo.

Además, durante los ejercicios, el conocimiento y el dominio de la lengua se afirman como resultado de las controversias que al respecto siempre se suscitan, al adoptar soluciones en las que interviene todo el grupo. Ello, en nuestro caso, es indispensable para luchar por la conservación del idioma español que vincula y da fuerza al conjunto de las naciones que lo utilizamos como lengua nacional⁷, pues estamos siendo invadidos por nuevos solecismos y disparates cuya moda cunde rápidamente hasta entre los escritores, y que muchas veces provienen de calcos semánticos y/o sintácticos que se cuelan en las traducciones.

Tales prácticas analíticas (no escuchada su descripción durante disertaciones como ésta, sino aplicadas durante varias horas dedicadas a un solo ejemplo, que por ello debe ser breve; es decir, ejecutadas conforme a una dinámica mixta, individual y colectivamente), procuran al estudiante una sólida conciencia lingüística y fraguan, del mejor acero templado, su herramienta suprema para estar en el mundo, que es la lengua. El resultado de este ejercicio da las siguientes 16 oraciones:

- 1) En un café, al fondo de las horas olvidadas, bebo vasos de vino ardiente y estrellas fermentadas: todas las vendimias de las horas pasadas
- 2) Una angustia de amor cierra los ojos
- 3) Y este ramo pesa sobre los sueños
- 4) Llevo los siglos entreabiertos en mis hombros

⁷ Quienes sí leemos no hemos sido convencidos de que las nociones de nacionalidad y soberanía sean obsoletas.

- 5) Llevo todos los siglos
- 6) Y no caigo
- 7) (fueron) bebedores de vinos rojos y de cielos gastados
- 8) Algo se esconde al fondo de los vasos
- 9) Bebedores de mares y de vidas, yo os doy mi sangre en hostias líricas
- 10) Mi sangre ... viene de enfermedades vesperales
- 11) (que hizo rojas las auroras boreales)
- 12) (es) licor filial
- 13) Campesinos fragantes / ordeñaban el sol
- 14) Los árboles tienen orejas para esta voz
- 15) que canta
- 16) Todos los siglos cantan en mi garganta

Su correlación (una vez señalados sus elementos) revela que las nueve primeras son principales y coordinadas yuxtapuestas, excepto la séptima que tiene implícito un verbo copulativo (quienes me antecedieron a través de los siglos FUERON *bebedores de vinos rojos y de cielos gastados*), de modo que es el PREDICATIVO de ese verbo copulativo implícito y de ese sujeto: mis seculares antepasados. En la novena hay un vocativo (BEBEDORES) que es a quien se dirige esa misma oración (YO OS DOY MI SANGRE). Esta expresión constituye un ACTO ILOCUTIVO, posee una FUERZA ILOCUTIVA que procura un sesgo especial a las relaciones entre los interlocutores pues constituye aun más que una promesa, es ya una dádiva⁸, es una acción cumplida.

La número once es subordinada adjetiva de la número diez, del sustantivo SANGRE.

La número doce es coordinada de la diez pues tiene IMPLÍCITO el mismo sujeto de la diez (SANGRE), no está más que el PREDICATIVO: *mi sangre (es) licor filial*, (o bien, predicado nominal: *mi sangre, licor filial*). Y, aún más, podríamos ver en la número doce una APOSICIÓN (a distan-

⁸ Según la moderna lógica de la escuela inglesa de Oxford: inicialmente Austin, Searle, y también Van Dijk, Lyons.

cia), del sujeto de la diez: *mi sangre, licor filial, viene*. Todo ello se debe a que cuando hay implícitos, hay ambigüedad la cual es generadora de POLISEMIA que es una de las reinas de las virtudes del lenguaje artístico.

La número diez y la catorce están coordinadas entre sí (sin nexos, yuxtapuestas) con las coordinadas anteriores.

La quince es subordinada adjetiva del sustantivo voz.

La dieciséis está coordinada con las coordinadas anteriores.

Estos resultados generan una serie de valiosas reflexiones relativas a la estructura del poema:

Todas las coordinadas son principales, son independientes, son coordinadas yuxtapuestas a distancia, forman parte de una enumeración de pinceladas que configuran un paisaje subjetivo que tiene facetas ciudadinas y bucólicas. Describen el *ser y estar* del poeta en un sitio donde bebe, observa, medita, rememora, imagina rasgos de una crónica que ofrece datos sobre su propia procedencia, sobre los actores que le dieron origen (con los cuales comulga mediante la donación de su sangre convertida en poema), y luego vuelve a sí mismo y se relaciona con su entorno, con el paisaje, y torna a pensar en su vínculo con la historia humana, con su biografía.

La distribución de las pinceladas oracionales, de las ideas expuestas, es arbitraria, pero no llega a ser disparatada ni absurda. Significa. Son ideas sueltas que en un libre fluir de la conciencia concurren a un estado de ánimo en una situación dada.

El vaivén de lo objetivo a lo subjetivo responde a la realidad ilógica con que la conciencia, en su intimidad, va libremente transitando entre los objetos y las circunstancias que la mueven.

Ahora bien: al elaborar la lista de oraciones en esta etapa, simultáneamente comienzan a surgir interesantes problemas retóricos, como es el de la *elipsis* de los verbos (*ES filial licor; FUERON bebedores de vinos rojos*), el de las *alusiones* (*MIS ANTEPASADOS fueron bebedores de vinos rojos*), que serán reconsiderados, sucesivamente, en la etapa que sigue.

LECTURA ANALÍTICA RETÓRICA

En este paso de la lectura es necesario procurar (si no se ha hecho antes, en otra lección) la necesaria información previa relativa a las *metábolos* dadas en los cuatro niveles de la lengua, poniendo el énfasis en las que están presentes y representan problemas. En los poemas, generalmente hay que recordar cómo se identifica el metro en la lengua española⁹ y cómo participan las *sinalefas* en la delimitación de la línea versal y del esquema métrico-rítmico.

En el caso de los versos amétricos —cuando se combinan líneas versales de diversas medidas— hay que recordar que adquieren mayor relieve el material fónico, la sintaxis y su entonación, así como la impresión que producen los sentimientos, las asociaciones sensoriales, el entramado lógico en el desarrollo de la idea.

Hay que recordar también que aunque estén ausentes el metro y la rima —en los versos *libres*— el ritmo no puede dejar de existir, pero al repetir sus esquemas puede simular el de la prosa (la cual no los repite, sino los combina).

En este caso tenemos versos amétricos de 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14 y 16 sílabas, donde la mayor recurrencia del endecasílabo (hay seis) sugiere un forcejeo del poeta, dado entre la tradición y la ruptura.

Amén de estas observaciones podemos identificar una serie de *figuras*: 1) Una SINESTESIA (que asocia sensaciones pertenecientes a distintos registros sensoriales): *bebo... al fondo de las horas olvidadas*. 2) Una DILOGÍA, es decir, una DOBLE METÁFORA SINESTÉSICA: *bebo... estrellas fermentadas*; las estrellas están fermentadas (como el vino en el que se reflejan). 3) Inclusive podemos ver una fi-

⁹ Es decir: cómo un endecasílabo tiene 11 sílabas si termina en palabra grave; pero tiene 10 sílabas si termina en aguda, y tiene 12 si termina en esdrújula.

gura triple: con la boca bebe el vino ardiente, con los ojos bebe las estrellas, y las estrellas están fermentadas, o porque se reflejan en el vino, o porque el fermento del vino ha pasado a ser un estado de fermentación del espíritu del poeta. 4) (Bebo) *todas las vendimias de las horas pasadas*: otra METÁFORA SINESTÉSICA: bebo la historia, rememoro; bebo —con la boca— vino, y bebo —con el sensorio y con el pensamiento— todo el pasado. 5) *Una angustia de amor cierra los ojos*: METÁFORA: la angustia cierra los ojos: ¿duerme?, ¿muere?, ¿hace al poeta cerrar los ojos? La AMBIGÜEDAD es el disparadero de la EQUIVOCIDAD. 6) *Y pesa sobre los sueños este ramo*: la memoria de la angustia amorosa que muere o dormita, queda pesando, como un ramo (como un asunto, como una materia) sobre los sueños (sobre las reflexiones). 7) *Llevo los siglos en mis hombros*: METÁFORA, la historia que rememoro es una carga pesada. 8) *Los siglos entreabiertos*. METÁFORA: no alcanzamos a leer bien los siglos que nos preceden, sólo los hojeamos y los ojeamos, percibimos algo de ellos, como en un libro entreabierto; sólo tenemos atisbos de lo que ocurrió en ellos. 9) Se repite *Llevo los siglos*, *Llevo todos los siglos*, al inicio del verso, es una ANÁFORA que la segunda vez agrega ÉNFASIS al agregar la palabra *todos*. 10) Llevo ese peso (*todos los siglos*) y lo soporto (*no caigo*): METÁFORA. 11) DILOGÍA, MÚLTIPLE METÁFORA: *bebedores de cielos gastados* (bebedores con los ojos), *bebedores de mares*: viajeros, y también, grandes bebedores, bebedores de enormes cantidades de vino, y *bebedores de vidas*: consumidores de todas las vidas de los antepasados que desembocan en cada vida, y también: rememoradores de vidas, de historias. 12) *Algo se esconde al fondo de los vasos*: ALUSIÓN a todo lo que se ha dicho antes, ya que todo ello se suscita al beber. 13) ANÁFORA: se repite al inicio del verso *bebedores*. 14) *Yo os doy mi sangre*: METÁFORA, a vosotros (mis antepasados bebedores de vino y rememoradores de nuestra historia) os dedico mi sangre (mis actividades vitales, mi vida). 14) (Os dedico mi vida)

en hostias líricas, METÁFORA: en mis poemas comulgo con ustedes, con su memoria. Mi historia comulga con su historia. 15) *Mi sangre que hizo rojas las auroras boreales*: METÁFORA: hay una comparación implícita entre el rojo de la sangre y el de las auroras boreales. Hay un trasfondo en esa comparación: el mundo existe para el hombre porque es pensado y bautizado y recordado por él. 16) *Mi sangre... viene de enfermedades vesperales*: METÁFORA: ese estado anímico de percepciones aleatorias, de sensaciones y reflexiones fortuitas, viene asociado —en el caso del poeta— con momentos crepusculares, con atardeceres propiciadores de estados de ánimo enfermizos, con malestares. El amanecer suele asociarse —aunque no necesariamente— con la euforia: el día nace; en cambio el atardecer —no siempre pero muchas veces— se relaciona con la depresión: el día muere. 17) *Filial licor*: DILOGÍA, dos METÁFORAS. Sangre compartida por la familia humana; vivencias compartidas con nuestros ancestros. 18) *Campe-sinos fragantes*: METÁFORA de los mismos ancestros: generación tras generación nos alimentamos de la tierra, vivimos explotándola, cosechando de ella. Así han sido nuestros ancestros, campesinos con la fragancia propia del campo, de la naturaleza. 19) *Ordeñaban el sol* (esos campesinos fragantes): METONIMIA (causa-efecto): ordeñaban, sacaban con su trabajo, del sol, la vida, como de una ubre, porque nada se produce en la tierra donde no da el sol; nada se produciría si no existiera el sol. 20) *Los árboles tienen orejas*: METÁFORA: los árboles escuchan. 21) *(Orejas) para esta voz que canta*: METÁFORA: para los poemas que pienso y escribo. 22) *Los siglos cantan*: METONIMIA (espacial: del símbolo por la cosa simbolizada —que se basa en una convención cultural): los siglos cantan, la historia secular es para el poeta equivalente a una canción porque para el hombre los signos significan, son historia, dicen algo importante. 23) *Cantan en mi garganta*: METONIMIA (de la causa por el efecto): cantan en mis poemas (que salen de mi garganta, de mi

voz). De mi garganta de poeta sale esa canción que contiene la historia, la voz de los siglos.

También en esta última expresión hay un trasfondo, un reconocimiento de que cada hombre es un animal histórico y su trascendencia está en que contribuye a tejer la historia, es una puntada en la urdimbre de la historia de nuestra especie.

Ahora bien: al terminar este ejercicio el estudiante ha realizado diferentes lecturas, cada una con diversas intenciones. Como resultado, es capaz de explicar qué dice el texto y de qué manera lo dice; ello puede repercutir en su paráfrasis inicial. En este momento puede revisarla y afinarla.

ANÁLISIS CONTEXTUAL: LA MIRADA SEMIÓTICA

Conforme a la teoría de los signos denominada semiología o semiótica y desarrollada con sus diversos matices en sus diferentes vertientes durante el siglo xx, sobre todo a partir de las propuestas de Yuri Lotman hace treinta años, y con la intención de enseñar a leer literatura, hemos elegido trabajar a partir de un texto breve, carismático, seductor, ejemplar, complicado (para que propicie el acarreo de disciplinas auxiliares). Hemos procurado que sea de un autor representativo de una tendencia importante en la historia de la literatura hispanoamericana. A todas luces es un método opuesto al historicista que se utilizó durante siglos y al que aún se aferran no pocos profesores.

Por ello hasta aquí hemos visto al texto como un todo que se basta a sí mismo y cuya compleja estructura está llena de significados que en cada etapa de análisis hemos ido descifrando. Sin embargo es indispensable, para completar el proceso de lectura, realizar ejercicios que permitan al estudiante contestar otras dos preguntas: ¿Por qué dice el texto lo que dice? ¿Por qué de esa manera?

Plantear tales problemas no en el inicio, sino en la desembocadura del procedimiento, permite atender, como antaño, los datos biográficos del autor y el marco histórico y cultural; pero ahora ciñéndonos a la noción de *pertinencia*. Ello significa que al investigar, tanto la vida de Huidobro —sus oportunidades, limitaciones, vicisitudes—, como las ideas de texto más importantes que prevalecían en ese tiempo entre los principales creadores contemporáneos, y al observar el devenir de las otras artes, la estamentación de la sociedad, el impacto del desarrollo científico y de otros aspectos de la cultura, los avatares políticos, las guerras, etc., solamente consideraremos aquellos datos cuya relevancia provenga de que arrojen luz sobre el texto leído y expliquen los porqués de su estructura, de su significado y de su sentido, tanto en el espacio y momento de su creación como en el nuestro, en el aquí y ahora de cada lector.

Es recomendable que el profesor elabore estas investigaciones y las procure a los estudiantes no como conferencias, sino en copias escritas, para que ellos las consulten e investiguen y establezcan las correlaciones que conducen a la interpretación, pues dejarlo de tarea al estudiante tendría graves inconvenientes (principalmente su incumplimiento) porque requiere mucho tiempo. Ya hemos visto que los ejercicios anteriores se llevan varias horas de clase consagradas a cada autor, pero es mucha la riqueza procurada por esa experiencia. Si el profesor entrega el material para investigar la correlación entre texto y contexto, lo que queda en manos del alumno no son unos malos apuntes hechos con premura, sino un material resumido y bien escrito, susceptible de prestar servicios nuevamente, de volver a ser consultado, sobre todo por quien se dedique a la enseñanza.

De la vida de Huidobro, de su entorno, de las ideas de texto periclitadas y de las nacientes que arrojan luz sobre el poema estudiado y lo explican, aquellas que principalmente iluminan y explican la estructura, el sig-

nificado y el sentido de su obra son las siguientes, ya que nos informan acerca de las circunstancias, las amistades, las experiencias que conformaron sus motivaciones, su sensibilidad, sus preferencias.

De familia de terratenientes ricos y poderosos, estudió con jesuitas y fue un joven precoz y ambicioso, que ya entonces se proponía sentar plaza entre los mejores poetas y que entre 1911 y 1916 (entre los 18 y los 23 años) publicó cinco libros¹⁰, los cuales aún revelan resabios modernistas pero ya inauguran contactos con nuevas vertientes y muestran rasgos creacionistas. Quizá por ello Sáinz de Robles —con argumentos convincentes— señala el origen del *creacionismo* como anterior a 1915 y como *derivación filial* del *cubismo* (a partir de las obras de Max Jacob, Paul Dermée, Pierre Albert-Birot y de Apollinaire, de quien fue más amigo). Además, en esos años fundó también una efímera revista (*Azul*) e impartió conferencias. En *El espejo de agua* (de 1916) aparece ya una *Arte poética* en la que considera que el poeta es *un pequeño Dios*¹¹.

En ese mismo año viaja a Europa y lleva una vida de actividad vertiginosa en París y en Madrid, se hace amigo de importantes artistas de la vanguardia europea como Guillaume Apollinaire¹², Pierre Réverdy¹³, Max Jacob¹⁴,

¹⁰ *Ecós del alma* en 1911, *La gruta del silencio* en 1913, *Las pagodas ocultas* en 1914, *Adán* en 1916 y *El espejo de agua*, ya en Buenos Aires y todavía en 1916.

¹¹ GARCÍA RODRÍGUEZ y GARCÍA ALLERS, *Antología de poetas hispano-americanos contemporáneos*.

¹² Apollinaire (1880-1918) partidario pasajeramente del *futurismo*, pero luego del *cubismo*.

¹³ Réverdy (1889-1960) creador de una nueva sintaxis tipográfica, es considerado precursor, en general, de las vanguardias desde su inicio, y principalmente del *surrealismo*.

¹⁴ Max Jacob (1876-1944), cubista y dadaísta, amigo de Apollinaire y de Picasso, pintaba y escribía poesía y prosa (precisamente teorizó sobre el poema en prosa). Como era judío, aunque converso, los nazis lo deportaron a un campo de concentración donde pronto murió de pulmonía.

Tristan Tzara¹⁵, y también de Picasso, Juan Gris, Miró, Gómez de la Serna, Gerardo Diego, e hizo experimentos en pintura, cine, teatro y música. Por ello tuvo oportunidad de colaborar en la revista futurista¹⁶ *Sic* (1916-1919) y con Apollinaire en la revista *Nord Sud* (1917-1918), y por ello fue visto como una de las figuras del *cubismo* francés, pues publicó poesía que lo ubica sólidamente en esa dirección, y en este idioma, y también en ambos idiomas (español y francés), como en *Horizon Carré* (París, 1917), por ejemplo. Por si fuera poco, Stefan Baciú lo ubica también entre los precursores del *surrealismo* ¹⁷. Es decir: se le relaciona con *las vanguardias del vanguardismo* ¹⁸ e inclusive con el *existencialismo* , y no parece imposible ligarlo al *imaginismo* de Ezra Pound en cuanto a su libertad en el terreno de la sintaxis y en la proliferación de imágenes, ya que su *idea de texto* proviene de la convivencia contagiosa de muchos *ismos* contemporáneos.

En Madrid, colabora en 1918 en la revista *Ultra* , del importante grupo de poetas al que pertenecían Juan Larrea y Gerardo Diego, donde surgió el *ultraísmo* en 1919, iniciado a instancias de Huidobro¹⁹ por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre, con influencia, además, del *futurismo* . En 1921 funda en París la multilingüe revista internacional de arte *Creación/ Création* , que dura, con tres números, hasta 1924 y constituye la corroboración definitiva del *creacionismo* . Por ese tiempo escribe obras en español y en francés, por ejemplo: *Horizon Carré* (París, 1917), *Ecuatorial* (Madrid, 1918), *Poemas árticos* (Madrid,

¹⁵ Un rumano refugiado en Zurich, que pasó a encabezar el movimiento *dadaísta* —de la *no lengua* — cuando fue abandonado por el alemán Hugo Ball.

¹⁶ A pesar de que dos años antes había rechazado el futurismo en su libro *Pasando y pasando* . V. JOZEF, *Historia de la literatura hispanoamericana* .

¹⁷ BACIU, *Antología* .

¹⁸ Así les llama GIMÉNEZ FRONTÍN *et al.* , *Movimientos literarios de vanguardia* .

¹⁹ OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana* . V. 3. *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* .

1918), *Hallali, poème de guerre* (Madrid, 1918), *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), *Saisons choisies* (París, 1921), exhibe sus poemas cuadros (en París, en 1922); publica *Altazor o el viaje en paracaídas* (Madrid, 1924; aunque lo trabaja desde 1919 hasta 1931, año en que aparece la versión definitiva). Además, están *Automne régulier* (París, 1925), *Tout à coup* (París, 1925), y colabora desde París con Juan Larrea y Vallejo en la publicación, de 1926, de la revista de vanguardia *Favorables-París-Poema* y ese mismo año, junto con Macedonio Fernández y Borges, colabora en la compilación del *Índice de la nueva poesía americana* que se publica en Buenos Aires. Y publica muchos trabajos más²⁰ que luego se reeditan. Por lo menos hay registrados más de treinta libros de poemas²¹. Baciú registra las fichas completas de veinticinco, los últimos tres, póstumos: una *Antología* y dos *Obras completas*. Bella Jozef afirma que fueron treinta y uno sus libros, en prosa y en verso, nueve de ellos en francés. Además, hizo experimentos teatrales en la década de los treinta (*Gilles de Raiz* y *En la luna*) que fueron estrenados mucho después²².

Desde luego, su poema más importante y audaz es su extenso (110 páginas en la primera edición) *Altazor* (un *mot valise* hecho de *altura* y *azor*), escrito entre 1919 y 1931, en francés y en español (su título provisional era *voyage en parachute*), sembrado de expresiones revolucionarias en muchos sentidos (prescindiendo de estrofas, metros, rimas, puntuación, adjetivos, nexos sintácticos; inventando palabras mediante traslapes (llamados *crasis*, *mots valises* o *palabras "sandwich"*), series de juegos de palabras, juegos tipográficos, enumeraciones caóticas, largas cadenas de *desplazamientos semántico-sintácticos*²³, de juegos de *montajes de palabras*, de experimentos extremos que co-

²⁰ BACIU, *Antología*.

²¹ GARCÍA RODRÍGUEZ y GARCÍA ALLER, *Antología*.

²² OVIEDO, *Historia*.

²³ Así las denomina OVIEDO, *Historia*, p. 314.

lindan con el vacío del dadá y el letrismo, y publicado en algunas de sus partes, a guisa de anticipos.

Huidobro lanzó, primero en su manifiesto *Non Serviam*, leído en Chile en 1916 (que lo hace no sólo uno de los primeros poetas sino también uno de los primeros teóricos de las vanguardias), y luego en su libro *Manifeste*, de 1925, antes de regresar a Chile, su estética revolucionaria; es decir, la teoría literaria del *creacionismo*, cuya paternidad, sin embargo, muchos discutieron y le negaron, sobre todo el francés Pierre Réverdy que también pretendía ser el iniciador de ese movimiento. *Manifeste* fue visto por otros —que quizá trataban de deslindar dos corrientes que compartían muchas características— como una muestra de oposición al *Manifiesto del surrealismo* de André Bretón en 1924.

Su agitada vida artística no le impide llevar otra, paralela, de participaciones políticas. En Chile participó lanzando su candidatura a la presidencia de la República en 1925; pero resultó incomprendido, atacado y herido a traición²⁴. Además, aunque provenía de la oligarquía chilena, hubo muchos cambios ideológicos en su vida: pertenece al Partido Comunista (por 1932). Más tarde participó en la Guerra Civil Española y asiste al Congreso de escritores antifascistas de Madrid (en 1937); luego riñe con Neruda, renuncia al Partido en 1940, se convierte en anticomunista, regresa a Francia en 1944 como corresponsal en la Segunda Guerra Mundial, permanece en Berlín durante la batalla final (formaba parte de las primeras tropas que llegaron al que había sido refugio de Hitler), es herido en dos ocasiones. Retorna, en fin, a Chile, al final de la guerra, y allí muere tres años después, en enero de 1948.

Pero, por otra parte, en sus simultáneas y sucesivas actividades artísticas, en 1926, junto con Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo, publica *Índice de la nueva poesía americana*; en 1934, en Chile, las revistas de vanguardia

²⁴ *Diccionario Bompiani de autores literarios.*

Ombligo y Vital; en 1935, en Chile, *Tres novelas ejemplares* en colaboración con Hans Herp. En 1937, en plena guerra civil, durante el Congreso de Escritores Antifascistas, coincide en España con Vallejo, Cernuda, Alberti, Hernández y otros de los grandes²⁵ creadores.

Además de su obra poética —de mayor trascendencia— intentó escribir teatro, sin éxito, y escribió novelas en una prosa poética: *Mío Cid Campeador, hazaña*, 1929; *Cagliostro*, novela filme, 1934; *La próxima*, 1934, y *Sátiro o el poder de las palabras*, 1939. Pero esencialmente ha sido reconocido como un poeta formado en el vértice de las vanguardias y en la *tradición de la ruptura*²⁶, relacionado con el *cubismo*²⁷ y también como autor y promotor de la tendencia llamada por él *creacionismo*, relacionada con el *ultraísmo* español de aquellos mismos días y con el *futurismo*²⁸ en Italia y en Francia. Además, Baciú lo coloca entre los precursores del *surrealismo* mientras García Rodríguez y García Aller²⁹ lo vinculan inclusive con el *existencialismo* debido a sus *visiones cósmicas* y a su obsesión por el asunto de la muerte como telón de fondo de otros temas, principalmente en *Altazor* (donde se relacionaría con el *expresionismo*, pues imita a Whitman)³⁰, en *Ver y palpar*, o en *El ciudadano del olvido*. Eso en cuanto a su ascendencia. En lo que toca a su posterior influjo, ha sido muy grande en la literatura de los americanos hispanohablantes y, además, Fernández Moreno lo señala como un antecedente de la poesía concreta brasileña de Haroldo de Campos y Décio Pignatari, no porque lo

²⁵ V. OVIEDO, *Historia*, vol. 4. *De Borges al presente*.

²⁶ FERNÁNDEZ MORENO atribuye la expresión a Paz. V. *América Latina en su literatura*, p. 87.

²⁷ Con sus caligramas habría influido luego en la poesía concreta, según FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina*, p. 143.

²⁸ Por su empleo de los recursos tipográficos y por sus alusiones a máquinas y a la Primera Guerra Mundial.

²⁹ *Antología*, p. 118.

³⁰ FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina*, p. 191.

hayan conocido sino porque revelan los mismos fundamentos y la misma trayectoria³¹.

Su teoría del *creacionismo* postula, en esencia, que el objeto artístico es autónomo y no es una simple reproducción de la realidad, ya que la realidad artística se da en un mundo distinto y paralelo al de la naturaleza, en un mundo fundado en la supremacía de las imágenes creadas en el poema, las cuales no pueden existir fuera de él y son visiones inéditas. Por ello el poeta debe hacer el poema *como la naturaleza hace un árbol*. Para lograrlo se recomienda liberar la palabra respecto de las pautas tradicionales y hacer un abundante uso de la metáfora. De todo ello resulta *un delirio verbal (...) un trascendentalismo lúdico* que pretende *alcanzar dimensiones cósmicas*³², una *tentativa de creación absoluta*, que se baste a sí misma³³ y que, conforme a la idea de Lévy-Strauss en *El pensamiento salvaje*, podría revelar una tendencia religiosa³⁴.

El *creacionismo*, pues, *exaltado movimiento de subversión artística*³⁵, contrario a lo manido, a lo establecido, a lo marchito por el uso, abocado a la búsqueda de lo insólito, aparece en España paralelamente a la Primera Guerra Mundial, paralelamente a otras tendencias de vanguardia europeas, y también paralelamente a la primera estancia prolongada de Huidobro en Europa (1916-1925). El recurso que pone en juego esta tendencia es fundamentalmente la imaginación, puesta al servicio del manejo de la lengua, de sus reglas y de sus mecanismos. Tanto el chileno Huidobro como el francés Réverdy que pretenden ser los inventores del movimiento³⁶, y cada

³¹ V. *Op. cit.*, p. 152.

³² V. JOZEF, *Historia de la literatura*.

³³ V. FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina*, p. 195.

³⁴ *Ibíd.*, p. 203.

³⁵ V. SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, t. I.

³⁶ Sáinz de Robles describe la polémica en su circunstancia y con sus actores. También lo hace Guillermo de Torre en *Tres conceptos de la literatura latinoamericana*, donde afirma que lo que se discutía era la

uno lo describe, con sus propias palabras, más o menos en los mismos términos. Unos críticos dan la razón al francés y otros al chileno³⁷. En lo que existe coincidencia es en considerar que en ambos casos la teoría y las estrategias que en ella se aplican tienen sus antecedentes en Max Jacob, en el cubismo y en las lucubraciones sobre la conciencia del filósofo francés Bergson. Además, no puede negarse que ambos repercuten como agentes revolucionarios, recíprocamente, en las literaturas de sus respectivos países³⁸.

Huidobro lo plantea como una teoría estética que él comienza a imaginar en 1912, que aparece ya madura en *El espejo de agua* (1916), en *Ecuadorial* y en *Poemas árticos* (ambas de 1918). De hecho hay en él también la presencia de un *cosmopolitismo esteticista*. Según su idea, cada mirada del poeta crea un mundo nuevo; cuando el poeta hace el poema, crea, en él, ese otro mundo, autónomo, de tal modo que si dice: *el pájaro anida en el arco iris*, inventa, por una suerte de magia, esa otra realidad equivalente (en la que cumplen un papel esencial la alteración del fondo y la forma, y la frecuentación de la imagen visual y el lenguaje figurado), y que constituye otra verdad.

Según Réverdy, el poema es único, no copia nada, posee un valor que es sólo artístico e independiente de la realidad. Según Huidobro, el poeta no se propone imitar servilmente a la naturaleza, sino crearla³⁹ en un espacio que los demás no percibimos hasta que el artista

originalidad y prioridad de las teorías y conceptos que bajo tal nombre se defendían.

³⁷ Por ello Huidobro fue *el más discutido* de los vanguardistas iniciadores, dice JEAN FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 223.

³⁸ Aunque algunos críticos dedican mucho espacio a hablar pésimamente de Huidobro, como Díez ECHARRI y ROCA FRANQUESA en su *Historia de la literatura española e hispanoamericana*.

³⁹ Todavía en su Manifiesto *Non Serviam*, de 1941 y en posteriores conferencias, así lo explica. V. SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario*, p. 236.

lo agrega. Ambos coinciden, porque sólo el poeta halla el modo de decir lo indecible, aunque lo logra utilizando el mismo neutro vehículo que todos cotidianamente usamos. Naturalmente la imagen, la *técnica imaginista*, tanto en el sentido del lenguaje figurado, metafórico, creador de un mundo propio y diferente, como en el sentido del *imaginismo* inglés (de Ezra Pound, por ejemplo, en 1914), que reclama junto a la contundencia de la imagen la absoluta libertad en el uso del lenguaje, desempeña el más importante papel, y es más evidente en los ejemplos de Huidobro que en los del poeta francés.

Huidobro lanza en su poesía una declaración de independencia frente a la naturaleza. No quiere servirla, desea crear *realidades propias*, un mundo distinto, *con su flora y su fauna propias. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y no podrás decirme: Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores*, sigue declarando en su manifiesto *Non Serviam*, presentado en Santiago de Chile desde 1916.

El poeta es capaz de *hacer un poema como la naturaleza hace un árbol*, dice Huidobro pareciendo reclamar un don de alquimista (que después habría de negarle otro chileno, Nicanor Parra⁴⁰, representante de otra revuelta, ésta, en cambio, *antipoética*)⁴¹. Sin embargo muchos años después Oviedo vuelve a reconocer en él al *vate*, al *alquimista*⁴², y Caracciolo tiene razón cuando afirma que la constante tensión en la poesía de Huidobro revela su *lucha por ser y por lanzar lo humano hacia un ámbito superior... por capturar lo inalcanzable*⁴³, y Fernández Moreno acierta cuando lo menciona entre los iniciadores de las vanguardias de mayor calidad (*Huidobro, Borges, Vallejo*,

⁴⁰ V. OVIEDO, *Historia*, vol. 4. *De Borges al presente*.

⁴¹ Huidobro, en *Altazor*, se había llamado a sí mismo *antipoeta y mago*.

⁴² *Historia*, vol. 3, p. 306.

⁴³ V. CARACCILO TREJO, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*.

Neruda)⁴⁴. Las líneas siguientes constituyen uno de sus mejores ejemplos:

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

...

¿Por qué cantáis la rosa? ¡Oh poetas!
Hacedla florecer en el poema...
Sólo para vosotros
viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño dios

Y muchos pasajes de su poesía, sobre todo en *Altazor*, revelan al vate, pues parecen profecías, expresan premoniciones que hoy podemos ver como realidades, por ejemplo en estos fragmentos:

Después de mi muerte un día
El mundo será pequeño a las gentes
Brotarán continentes sobre los mares
Se harán islas en el cielo

...

Habrá ciudades grandes como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila
Un poco de amor a veces como un arpa que hace
olvidar la vida...

O donde juega al *montaje de palabras*⁴⁵:

⁴⁴ V. *América Latina*, p. 140.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 295.

Al horitaña de la montezonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima... etc.

Es evidente que estos datos y estas muestras, seleccionadas por su pertinencia dada su relación con la *idea de texto* plasmada en la obra de Huidobro, no sólo arrojan una luz sobre la estructura y el significado del poema elegido como ejemplo, sino que incitan a buscar más información y más señales de su relación con el cubismo, ultraísmo, futurismo, surrealismo, imaginismo, cosmopolitismo esteticista, poesía pura, dadaísmo, existencialismo, ya que lo vinculan también con las demás determinaciones histórico-culturales de su ámbito. En este resumen se está invitando al estudiante a subrayar los rasgos y los datos que determinaron la configuración de las obras poéticas de Huidobro, según su propia idea, como creaciones que no copian, reflejan, imitan o representan, sino que son originales, autónomas, pues anhelan rivalizar con las creaciones divinas⁴⁶, que era lo que se proponía este autor.

HELENA BERISTÁIN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 310.

BIBLIOGRAFÍA

- BACIU, STEFAN, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- CARACCILO TREJO, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, Gredos, 1974.
- Diccionario Bompiani de autores literarios*. González Porto-Bompiani (eds.), 5 vols., Barcelona, Planeta-De Agostini, s.a.
- DÍEZ ECHARRI, EMILIANO y JOSÉ M. ROCA FRANQUESA, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1968.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza editorial, 1996.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR *et al.*, *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972.
- FRANCO, JEAN, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1990.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, A. y A. GARCÍA ALLER, *Antología de poetas hispanoamericanos contemporáneos*. España, Nebrija, 1980.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, JOSÉ LUIS *et al.*, *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona, Salvat, 1974.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*. Madrid, Alianza, 1971.
- JOSEF, BELLA, *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1991.
- LOTMAN, YURI, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Fundamento Istmo, Moscú, Iskusstvo, 1970.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL, *Historia de la literatura hispanoamericana*. V. 3. *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid, Alianza editorial, 2001. V. 4. *De Borges al presente*.
- RIQUER, MARTÍN DE y JOSÉ MARÍA VALVERDE, *Historia de la literatura universal*. V. 9. Barcelona, Planeta, 1991.
- SÁINZ DE ROBLES, FEDERICO C., *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Tomo 1. Madrid, Aguilar, 1972.
- SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica Grijalbo, 1985.
- TORRE, GUILLERMO DE, *La aventura estética de nuestra edad (y otros ensayos)*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- VERANI, HUGO J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990 (1986).

