

26
Zej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

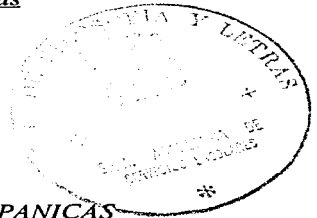
Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias

TESIS

que para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

presenta

NORMA ANGELICA ORTEGA MARTINEZ.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

México, D.F. 1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a Manuel Ulacia por la enorme generosidad, paciencia, sabiduría y pasión con que dirigió este trabajo. Gracias a sus enseñanzas, consejos y libros ha sido posible realizarlo.

Mil veces gracias.

**A Encarnación, amiga y compañera
de todos estos años.**

PROLOGO

El estudio de una obra supone siempre la revisión de la época y el entorno en que se gesta, aunque esto sólo sea de manera tangencial. El caso de Altazor de Vicente Huidobro, considerado como una de las piezas clave de la poesía hispanoamericana de este siglo, impone por sí mismo este deber, ya que su gestación se da precisamente dentro de los movimientos europeos de vanguardia de los años veinte. De ahí que el poema se constituya como un punto de convergencia de los diversos parámetros estéticos que las escuelas de vanguardia propusieron: *futurismo*, *creacionismo*, *cubismo*, *dadatismo*, *surrealismo*, *imaginismo*, *expresionismo*, *cubofuturismo*. Pero no sólo el espíritu de vanguardia del incipiente siglo XX - del cual Huidobro fue parte viva y su principal promotor en lengua española- tiene lugar en él; también hay en esta obra ecos modernistas así como románticos y simbolistas. Hay que recordar que en sus inicios literarios Huidobro se alimentó de estos movimientos. El propósito de este trabajo es esclarecer todas esas presencias en el poema. Más que atenerme a los aspectos teóricos y a las polémicas que Vicente Huidobro estableció con sus contemporáneos¹, me propongo llegar a las aportaciones que todos esos contactos hacen a este poema y cuál ha sido la asimilación de la experiencia vanguardista en él. En suma, desentrañar los intertextos que inciden en la configuración de Altazor como un poema de vanguardia. Digo de vanguardia y no creacionista porque, como pretendo demostrar en este estudio, la poesía de Huidobro rebasa en mucho los propios lineamientos teóricos de su autor, los cuales en parte son consecuencia de esos movimientos. Si el *Creacionismo* básicamente planteó una estética que rechazaba la *mimesis* y favorecía la *poësis* - tema que abordaré con profundidad más adelante - la poesía de Huidobro representa el diálogo más notable en lengua española con los experimentos teóricos y prácticos de las distintas vanguardias. Y utilizo el término "vanguardias" en plural porque cada una de ellas tuvo programas muy específicos e incluso, a veces, contradictorios entre sí. La gran aportación de Huidobro fue precisamente la de absorber esos movimientos y recrearlos de una manera sumamente particular; su obra al ser leída tiene el sello indiscutible de su personalidad.

Desde luego la teoría creacionista que Huidobro elaboró es importante para acercarnos no sólo a Altazor sino a todos los libros que escribió entre 1917 y 1931. Pero si bien los planteamientos del *Creacionismo* pueden vislumbrarse en Altazor, como también pretendo analizar en este trabajo, se puede observar en el poema la incidencia del *Futurismo*, del *Cubismo*, del *Dadatismo*, e incluso del *Surrealismo*, los cuales enriquecieron de manera notable la escritura del poema en cuestión. Aunque al mismo tiempo encontramos en él residuos del Modernismo de Darío. Hay que recordar que el poeta nicaragüense en las *Palabras liminares* de *Prosas profanas* diría: "Y la primera ley creador: crear. Bufé el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo queden las otras ocho en cinta".²

De alguna manera Darío en ese texto fundamental en la historia de la literatura moderna se adelanta a todos los cambios estéticos que ocurrirían unas décadas más tarde en Occidente. Las vanguardias se propusieron desde un principio favorecer la noción de *poësis* que Darío había postulado en ese texto. Además el Modernismo - como movimiento universal- ya había puesto su mirada en Europa. La transición hacia la vanguardia europea de nuestra literatura se dio como una continuidad del propósito

¹ Las cuales ha sido ampliamente documentadas por la crítica. Véase por ejemplo el capítulo *Polémicas de René de Costa* en su libro *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. pp. 95-113.

² Madrid: Mundo Latino, 1921. p. 11

modernista pero también como una ruptura: paradoja de la modernidad. Por otra parte, visto desde el presente puede verse que el origen del fenómeno de las vanguardias tiene sus raíces en un mismo Romanticismo: el llamado *maldito*. Aunque los representantes de estos movimientos hicieron muchas veces alarde de rupturas definitivas y de rechazos radicales, su actitud ante la historia y las ideas resulta a nuestros ojos tan romántica como la de sus predecesores. Obviamente Huidobro, al entrar en contacto directo con todos estos movimientos, tuvo que absorber también las fuentes que los originan. De ahí que tanto la presencia romántica como la modernista sean consideradas en este trabajo como el punto de partida en el esclarecimiento de intertextos que inciden en Altazor.

Para poder entrar en el tema de este trabajo es necesario en primer término resaltar la importancia del poema como una verdadera obra de vanguardia: en Altazor cristalizan todos los propósitos que los distintos "ismos" proclamaron hasta antes de los años treinta. De hecho, como señala Octavio Paz:

Su gran virtud y su gran limitación fue la de ser un verdadero barómetro estético. Es un rasgo que comparte con muchos artistas del siglo XX, y entre ellos con el más grande de todos: Picasso. Del patetismo del canto primero, pletórico de imprecaciones y declaraciones, a la glosolalia del canto séptimo, el poema es un cuerpo tatuado por los distintos cambios que experimentó la vanguardia, especialmente la francesa, entre 1920 y 1930. Esos cambios fueron vertiginosos y marcaron a Huidobro, temperamento ávido de riesgos y amante del vértigo. En suma discontinuidad, intensidad, digresiones, diversidad de modos, pesimismo trágico, soberbia, puerilidad y, a pesar de todo esto, mejor dicho: *sobre todo esto*, sorprendente unidad. Sí, un texto central de nuestra poesía moderna.³

Efectivamente, uno de los logros más grandes de Huidobro - aunque él no lo supo ver así- fue precisamente el de haber integrado en el primer poema largo, no épico ni narrativo, de la poesía en lengua española todas las propuestas vanguardistas y el haberlas conciliado de manera sorprendente. Mientras en Europa gran parte de los poetas y artistas seguían fielmente los planteamientos de cada una de las vanguardias que habían lanzado (a veces de manera dogmática, pensemos en el *Futurismo*, el *Cubismo* o en la fidelidad de Picabia, Tzara y Hugo Ball al *Dadaísmo*) Huidobro en una peripecia sin límites amalgama todas esas propuestas extraordinariamente. Digo esto sin ningún propósito de querer disminuir las teorías y las obras de esos vanguardistas sino para resaltar la importancia de lo que Huidobro logra en Altazor. Como es sabido esos escritores y artistas fueron los padres del arte moderno en este siglo; sin embargo, Huidobro, por haber nacido en la periferia de Occidente, tuvo la capacidad de absorber y asimilar dichos movimientos y presentarlos en un todo en el poema que aquí estudiamos. Lamentablemente entabló polémicas - a las cuales no me voy a referir en este trabajo por considerarlas estériles para los fines del mismo - en las que se asumía como el iniciador de la *Vanguardia* y no como parte de ella.

Vemos pues que la importancia de esta obra reside en ser un receptáculo de las distintas poéticas, entre ellas la de su propio autor, que configuran la estética de las tres

3 PAZ, Octavio. *Decir sin decir: Altazor* (Vicente Huidobro). En *Convergencias*. México: Seix-Barral, 1992. p. 51.

primeras décadas de este siglo. *Altazor* es un poema escrito entre 1919 y 1931 (año de su publicación) en diferentes y discontinuos periodos que alternan su escritura entre el francés, idioma en el que se incubó como proyecto,⁴ y el español, idioma en el que se publicó finalmente. Hay que señalar aquí que a partir de 1916, año en el que Huidobro se instala en París, escribe parte de su obra en francés. *Altazor* no es la única pieza de su producción que tiene esta característica; otras muchas se publican incluso en ambos idiomas.

Referente a la discontinuidad con que el poema fue escrito, René de Costa apunta que " La integridad que esto implicaría no estaba confirmada por el texto mismo, cuyas disparidades de tono, estilo y contenido fueron, sin duda, el obstáculo principal para una lectura correcta de *Altazor* en el momento de aparcarse. Y aun cuando a través de los años se sucedieron las ediciones de *Altazor* y nuevas tentativas de lectura, el poema sigue eludiendo toda interpretación que lo abarque en su totalidad. Tan es así que hoy mismo, aunque hay consenso en cuanto a su importancia, no lo hay con respecto al por qué. Esta circunstancia es desafortunada, pero comprensible, si tomamos en cuenta el hecho de que *Altazor* no es una obra "acabada" en el sentido tradicional del término. El texto es más bien una progresión discontinua, repentinamente conclusa, congelada como "obra abierta" en el momento de ser entregada a la imprenta".⁵

A sesenta y cinco años de haber sido publicada la obra podemos responder que esas disparidades de que habla de Costa valoran aún más el texto ya que pueden verse como las texturas y tonalides de un arte en movimiento y transformación, a la vez que configuran el tema del poema: la caída, y nos hablan de la circunstancia que lo engendra: la crisis de la modernidad. Estas disparidades son precisamente la polifonía estética de las primeras décadas de este siglo.

Efectivamente la dificultad de la lectura del poema se debe a varios motivos: en primer lugar a que no hay narración; el discurso lineal se ha suprimido, el poema se presenta como una caída (un viaje en paracaídas) en la cual Vicente Huidobro, "antipoeta y mago", cae en el lenguaje hasta desintegrarse en meros sonidos desarticulados al final del poema. Así, las "disparidades" tienen sentido ya que éste es una caída. En segundo lugar, otra dificultad estriba en las distintas caligrafías vanguardistas y la forma en que se amalgaman en el poema. Para poder entender lo que Huidobro quiso decir se tiene que partir de los diferentes planteamientos que las vanguardias elaboraron. Por ejemplo, los juegos de palabras que aparecen en el canto V "*golón-niña*", "*golónlira*", "*golónbrisa*", "*golónrisa*" integran a través del *collage* las poéticas cubista, creacionista y futurista. Las palabras al estar en movimiento se fragmentan y se unen con otros trozos de palabras dando lugar a lo que Huidobro llama *palabras creadas* y que, de acuerdo con su poética, son palabras que no existen en la realidad pero sí en el poema. De esto me ocuparé en los capítulos correspondientes a los movimientos señalados, y también de ver cómo éstos se transforman en la escritura de *Altazor*. Huidobro utiliza todos los recursos que la vanguardia le ofrece, pero en la elaboración del poema éstos parecen transfigurarse y cobrar un matiz de singularidad fuera de toda fórmula o receta.

⁴ Véase BARY, David. *Sobre los orígenes de « Altazor »* y GARCIA, Pinto Magdalena. *El bilingüismo como factor creativo en « Altazor »*. Ambos estudios se encuentran recogidos en COSTA René de. *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Revista Iberoamericana. Enero-Junio de 1979, pp. 111-127.

⁵ COSTA, René de. *Altazor. En Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica. 1984. p. 195.

En muchos de los versos encontramos, además, que no hay concordancia temporal en la conjugación, con lo cual podemos saber que nos movemos alternamente en tiempos distintos que nos remiten asimismo a la caída. Otra dificultad que el lector no versado en el tema de las vanguardias enfrenta en la lectura, es el hecho de que dentro de la tradición de la lengua española el poema largo es generalmente épico o narrativo. Altazor, en cambio, es un poema antiépico ya que el mismo Huidobro, gracias a Dadá, se considera a sí mismo antipoeta, anticulto, en suma antihéroe: Altazor es la proyección subjetiva, y contradictoria, de Huidobro.

Pero más allá de las dificultades que la lectura pueda representar para el lector, versado o no, lo fascinante de esta obra es precisamente lo que no revela, el umbral en el que nos sitúa, que es lo que lo constituye como un poema enigmático, único, y cuya importancia este trabajo quiere dejar clara al reconocer que es el poema por excelencia en el que cristaliza la estética de vanguardia y que no obstante la trasciende.

Es indudable que los años de maduración del poema - casi doce- permitieron a Huidobro asimilar el *Cubismo*, *Futurismo* y *Dadaísmo*, así como ciertos elementos surrealistas, tras haber intercambiado algunos puntos de vista y algunas diferencias con las declaraciones de Breton. Dicha asimilación fructificó con suma maestría y originalidad en Altazor; de ahí la importancia del poema: en él se configura plenamente el espíritu de vanguardia europeo que Huidobro importó para la literatura de nuestra lengua.

Dado el diálogo que Vicente Huidobro sostuvo con los movimientos europeos, que tuvieron como sede París, esta tesis se propone hacer una lectura comparada entre los movimientos y los autores con los cuales mantuvo relación directa o indirecta y cuya presencia se refleja en el poema que aquí estudiamos.

El trabajo está dividido en seis capítulos: *Romanticismo*, *Modernismo*, *Futurismo*, *Cubismo-Creacionismo*, *Dadaísmo* y *Surrealismo*. Cada uno de ellos tiene el propósito de dar una ubicación primera de lo que fue la escuela de que se trata, luego la relación que Huidobro sostuvo con ella, y por último hacer una lectura del poema de acuerdo con esa óptica. Para los primeros capítulos ha sido necesaria la lectura de los poetas que primero inciden en Huidobro y que él mismo señala como sus fuentes: Emerson, Darío, Whitman, Apollinaire. También hemos resaltado la importancia de figuras como Marinetti y Reverdy, a quienes Huidobro disminuyó importancia queriendo ignorar lo que de ellos habría de incorporar a su escritura. A pesar de ello, la presencia de estas dos figuras es innegable en su obra; Altazor sin el trabajo de estos dos fundadores - y de los demás - habría sido otra cosa o simplemente no habría sido.

Desde luego este acercamiento a Altazor ha sido hecho a partir de lo que algunos críticos han escrito sobre el poema y sobre la obra de Huidobro.⁶ Sin embargo me he esforzado - con modestia - en ir más allá y analizar cómo gran parte de las vanguardias interactúan en el poema y conforman la estética múltiple que éste nos ofrece.

6. Me han sido de gran ayuda los libros que René de Costa ha dedicado a la obra y a la figura de Vicente Huidobro: de los cuales he consultado los siguientes: Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid: Taurus Ediciones, 1975; Huidobro: los oficios de un poeta, México: Fondo de Cultura Económica, Revista Iberoamericana, Madrid: enero junio de 1979-1984 y Poesía, (Revista ilustrada de información poética) núm. 30, 31, 32, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

ROMANTICISMO

Panorama general

En su estudio sobre el periodo romántico europeo Paul Van Tieghem¹ señala que, como el Renacimiento, el Romanticismo ha sido uno de los acontecimientos más importantes en el desarrollo intelectual de Europa. De igual manera que el Renacimiento sentó las bases para la época neoclásica, el Romanticismo ha sido el punto de arranque para la literatura moderna. Van Tieghem ve el Romanticismo como un fenómeno que se produce en la primera mitad del siglo XIX pero que tiene sus raíces en la segunda mitad del siglo que le antecede, etapa que él ha denominado como prerromántica.

El término romántico tiene su origen en el francés *roman*, que en el sentido medieval designaba al relato de aventuras en verso o en prosa bajo la forma de *romant*, del cual se deriva *romantic* que se usaba de la misma manera para designar las novelas o narraciones de ese género. El Romanticismo se extiende desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX, pero el de más honda esencia, tal como se lo distingue en la época contemporánea, no hizo su aparición sino hasta finales del siglo XIX y arranca con mayor fuerza desde la segunda mitad del mismo.

Definir al Romanticismo como una escuela literaria enfrenta la dificultad de reducir a un esquema forzado lo que fue esta época porque el espíritu romántico es asaz complejo, heterogéneo y hasta contradictorio, indica Van Tieghem. Las definiciones que diversos estudiosos han dado sobre esta escuela coinciden en la pluralidad y la divergencia de sentidos que esta encierra.² El autor de este estudio no intenta ofrecer una definición más; acepta al Romanticismo como un hecho, infinitamente complejo pero que presenta una unidad en sus características esenciales. "En literatura como en política tener los mismos enemigos es con frecuencia lo que una más íntimamente. La mayor parte de los románticos tenían vivas animosidades literarias."³

En el dominio moral - dice - el el Romanticismo protesta contra el absoluto imperio de la razón, que había sido el elemento de más alta estima en el siglo de las luces. Tanto en poesía como en prosa el razonamiento debía dejar sitio a la inspiración del sentimiento. La sensibilidad y la pasión, como afirmación del individuo, se oponen a la razón que pertenece al ser común, es decir al sentido objetivo de la vida. La literatura romántica busca ser menos general, menos absoluta, quiere ofrecer un sello personal y subjetivo. De ahí el sentido biográfico y la ponderación del yo como elementos esenciales de este espíritu.

La armonía del razonable espíritu neoclásico deja su lugar a un espíritu en desarreglo pasional. Esto coincide con la alteración del orden moral social y político

¹ VAN TIEGHEM, Paul, *El Romanticismo en la literatura europea*, trad. de José Almoína, México: Unión Tipográfica Editorial Hispánica Mexicana, 1958.

² Cita Van Tieghem los siguientes: "H. Bremond: Hay tantos romanticismos como románticos. El romanticismo es un ente de razón"; para Paul Valéry: "Sería necesario perder todo espíritu crítico para definir el romanticismo". Para el más reciente historiador del romanticismo francés: "No se define lo que tiene la naturaleza del misterio". Van Tieghem, op. cit. p. 5.

³ *Ibidem* p. 9.

que había sostenido a la época neoclásica; la sensibilidad romántica se perfila también en la serie de cambios sociales que la caída del absolutismo monárquico ofrece; en el caso particular de España el declive de su presencia como potencia al que se enfrenta con la insurrección de las colonias americanas contribuye a acentuar el sentido nostálgico de su pasado glorioso, elemento que encaja a la perfección en el sentido romántico.

Cabe recordar que el movimiento romántico se gesta originalmente en Alemania e Inglaterra, si bien Francia cuenta con un desarrollo propio de este germen sustentado sobre todo en figuras como Rousseau (a menudo considerado como uno de los prerrománticos que más orientó a este camino), Chateaubriand o Madame de Staël; ésta última promovió el desarrollo romántico no sólo en su país sino que se la considera también la iniciadora de esta corriente en Italia, particularmente en la corte de Milán. Como exiliada política recorrió toda Europa, lo que le permitió, en su labor como difusora, acentuar el carácter internacional del Romanticismo, ya que Madame de Staël fue una de las embajadoras de mayor influjo con que contó esta escuela en su primer momento.

El Romanticismo, como ya dijimos, nace en Alemania e Inglaterra y va diseminándose en toda Europa más que como una reacción al neoclasicismo, como parte de la evolución del pensamiento occidental de la cual forma parte, según lo ha visto entre otros Juan Luis Alborg.⁴ Este autor ha señalado que el espíritu romántico venía germinando en un buen número de ilustrados desde la segunda mitad del siglo XVIII. En el caso particular de España hasta el fin de la Independencia - apunta Alborg - no existen ni obras ni teorías que puedan calificarse de románticas y, aunque niega, apejándose a la opinión de F. Courtney Tarr,⁵ que el Romanticismo haya sido importado del extranjero por un puñado de emigrados, reconoce la labor esencial de éstos como impulsores del nuevo espíritu romántico, dándoles a los escritores hispanos "el prestigio de sus nombres y el esfuerzo inicial hacia unas formas literarias nuevas y más libres, que ofrecían mayores posibilidades y facilidades que los géneros clásicos utilizados hasta entonces."⁶

Si bien es verdad que hablar de un Romanticismo tardío en España parece hoy fuera de lugar, como sostiene Alborg, dado que el Romanticismo de cada país responde a su propia circunstancia histórica,⁷ también lo es que en un primer momento el influjo romántico en la cultura hispana se da gracias al contacto que esos emigrados, tales como José de Espronceda, Larra o el Duque de Rivas, establecen con la literatura inglesa y francesa a través de Byron o Walter Scott, en el primer caso, o de Hugo y Lamartine, en el segundo. Asimismo en un segundo momento la literatura hispana establece nexos directos con la literatura alemana de la cual es Heine quien halla lugar de preferencia en el ámbito hispano gracias a las traducciones que Eulogio Florentino

⁴ En su *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1980, este autor señala la importancia de las afirmaciones que Russell P. Sebold hace en - *Sobre el nombre español del dolor romántico* -, (publicado en su libro *El rupto de la mente poética y poesía dieciochesca*. Madrid, 1970) sobre esta tesis. La cita que Alborg recoge es la siguiente: "El paso del neoclasicismo al romanticismo fue una evolución más que una revolución y esta evolución fue simplemente una de las múltiples señales del viraje total que se efectúa en la forma mental de Europa". Reafirmando esta postura de Sebold Alborg apunta: "Se trata - paralelamente a la temprana gestación romántica del siglo XVIII - de la persistencia de este mismo XVIII dentro del siglo siguiente en un movimiento de ósmosis e interpenetración que elimina toda ruptura o salto abrupto". *Op. cit.* p. 44.

⁵ - *Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A Critical Survey* - en *Bulletin of Spanish Studies* XVI, 1939 p. 3-37. Citado por el mismo Alborg en su libro antes referido p. 38.

⁶ *Loc. cit.* p. 58.

⁷ También lo sería el francés si se piensa que la culminación de la literatura romántica en ese país se da en el Simbolismo, y que éste surge en la década de los ochenta del siglo XIX.

Sanz publica de su poesía en 1857, misma que incidirá de manera importante en la poesía de Bécquer.⁸

En cuanto a los postulados generales de esta corriente, los románticos buscan sacudirse la tutela de la antigüedad grecolatina para buscar en la particularidad de cada artista y de cada nación un arte renovado e independiente. Esto trae como consecuencia el rechazo a los patrones clásicos así como la ruptura y mezcla de los géneros literarios que con tanta escrupulosidad el neoclasicismo había mantenido; el sentido romántico mezcla la prosa a la poesía, lo trágico a lo cómico, lo bello a lo grotesco. La estética romántica anticipa el gusto por las distintas mixturas que presentarán con cierta particularidad las escuelas de vanguardia y, antes que ellas, el Simbolismo; es también el Romanticismo quien sienta las bases para la sinestesia, en la que se conjuntan experiencias sensitivas de orden distinto. A esta anarquía los románticos añaden también su rechazo a escribir "con gusto", es decir con la idea de nobleza o elegancia del periodo anterior; evitan el artificio, la perífrasis, el uso de lo mitológico. Como se ve, el Romanticismo aparece como una rebelión contra el buen gusto, por primera vez en la historia del arte el concepto de la belleza (y la estética misma del arte) se pone en crisis, lo que implica también el cuestionamiento del punto de vista absoluto por el punto de vista relativo. Ya se verá cuánto deben tan sólo a estos dos postulados los movimientos artísticos que le suceden y que son en realidad una continuación de este primer punto de partida hacia la *modernidad*.

En cuanto a la narración, ésta busca ser más ágil, más directa, hay predominio de la primera persona y del sentido confesional, biográfico e intimista que se desprende de este yo parlante. Egocentrismo como bien se ha señalado para el caso. En teatro se rompe con la unidad de tiempo y de lugar tan apreciada por los autores neoclásicos. El redescubrimiento de Shakespeare para los ingleses y franceses significa un acercamiento a una trama más libre. En el caso de España no hay más que volver los ojos hacia los dramaturgos del Siglo de Oro, Lope o Calderón que ya ofrecían todas las libertades a las que el teatro romántico se inclina.

Como características de este espíritu queda la afirmación del yo subjetivo frente al mundo objetivo, el sentido fatalista y trágico de la vida que surge de la conciencia del poeta como ser aparte, la rebeldía en toda su amplitud, particularmente contra la aceptación de un mundo sin matices internos, de lo que se deriva el culto al misterio, a la soledad, a la noche, la indagación del sueño. Se señala también como rasgo el exotismo ornamental, temporal y geográfico: el romántico es un transfuga por excelencia. Tanto en la literatura germana como en la inglesa este periodo marcó un regreso a las formas de la poesía y del arte popular, interés que se reproducirá en todas las literaturas que este influjo abarcó. Lo vemos por ejemplo en el interés que la España del siglo XIX concede a la leyenda popular y al romancero o en la corriente indianista que, siguiendo el Ejemplo de Chateaubriand con su *Atala*, se desarrolla en Hispanoamérica, lo que de paso abre un punto de contacto con la leyenda de héroes prehispánicos⁹ que en la distancia temporal cumple con el exotismo de tiempo, ya señalado como rasgo de esta escuela.

En Hispanoamérica el periodo romántico coincide con las guerras de independencia, lo que permite ahondar en el sentimiento libertario y nacional de esta

⁸ Véase ALONSO, Martín. *Segundo estilo de Bécquer*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972.

⁹ Puede citarse la novela *Xicoténcatl* de autor anónimo mexicano que se publica en Filadelfia en 1826. El dato fue tomado de GOIC, Cedamit. *Del romanticismo al modernismo*. Barcelona : Crítica, 1991.

corriente. A la exigencia de la libertad política se suma la de la libertad artística; se rompe también con la uniformidad en los metros y en la unidad teatral, y de igual manera que en España, se revaloriza la forma tradicional del romance español. Son además los románticos hispanoamericanos los primeros restauradores de las civilizaciones precolombinas; hay en esta poesía un marcado predominio de lo emotivo y lo fantástico. La exuberancia del paisaje americano se integra a la del poema, la novela y en general a todas las manifestaciones artísticas de ese momento.

Octavio Paz¹⁰ ha señalado que el Romanticismo -como el Modernismo- más que una corriente artística, es una época, una actitud, una filosofía, una poética. Es la afirmación de lo sensual sobre lo racional; surge como oposición a la fría racionalidad del neoclasicismo; el Romanticismo afirma la fuerza de lo irracional, de lo ilógico frente a la lucidez del intelecto. Al reivindicar el instinto y el sueño como esencia del hombre, abre el camino hacia la interiorización y hacia la consecuente subjetivación del universo. Afirmación del yo frente al mundo, proclamación de la libertad absoluta del alma, es el espíritu romántico el que por primera vez hace de la poesía un acto vital, pues al romper con el elemento declamatorio o servil busca instaurarla en la vida y convertirse en su propio fin y objeto. Por eso los románticos confunden realidad y sueño poético, por eso el período romántico se inscribe en la bruma de lo inefable.¹¹ La poesía se convierte en culto y segregación; el romántico se asume con orgullo como ser marginal y en esa individualidad exacerbada funda su heroicidad, su razón de ser (este será entre otros elementos una de las herencias directas al Modernismo).

Como punto de partida hacia nuestra modernidad, se puede ver en el Romanticismo a la etapa inicial de la rebelión que el camino del arte debía enfrentar para romper la rigidez a la que se había llegado con el neoclasicismo. La continuidad de esta ruptura se nos revela con toda claridad en muchos de los planteamientos vanguardistas, sobre todo en lo que toca al movimiento surrealista que indaga con renovado espíritu romántico en la interioridad del ser y en el alma del sueño.

¹⁰ PAZ, Octavio *Los hijos del limo del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona : Seix Barral, 1974.

¹¹ Véase BEGUIN, A. *El alma romántica y el sueño*. México : Fondo de Cultura Económica, 1984. Se puede ver también BRANDES Georg. *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Mexicana, 1958.

Presencia romántica en Altazor

En lo que se refiere particularmente al poema que aquí estudiamos, la presencia romántica se advierte desde la enunciación del poema en primera persona; la proclamación del *yo* frente al universo y el sentido biográfico se distinguen desde los primeros versos:

Nací a los treinta y tres años
[...]
Tenía yo un profundo mirar de pichón [...]¹²

Hay en el acento personal y autobiográfico del poema un tono de heroicidad, de desafío que sustenta la fuerza de la afirmación de Altazor ante el mundo. De la interiorización que del *yo* se desprende tenemos el viaje "en los abismos de sí mismo", el salto y la caída en el propio ser, la indagación por esos terrenos "inexplorados" del alma. Recordemos que la aventura romántica fue ante todo un desplazamiento en lo desconocido del hombre, en la intuición, el sueño, el deseo. Altazor emprende en el prefacio el viaje, conducido por una fuerza interior que lo arroja y lo devuelve con mayor fuerza hacia sí mismo. El viaje y la caída en el destiempo del ser constituyen el motivo esencial de todo el poema y en la medida en que este recorrido significa una búsqueda en la interioridad del alma puede considerarse el legado romántico en el poema.

Por su parte el canto I hace pensar en la proclamación whitmaniana del hombre como receptáculo y emisor del universo. Cuando Huidobro exclama:

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quién¹³
[...]
Soy desmesurado cósmico
Las piedras las montañas me saludan
[...]
Y mientras los atros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres ¹⁴

parece recrear a Whitman:

¹² HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. México : Premá editores, 1990 p. 9.

¹³ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 31.

¹⁴ HUIDOBRO, v. Op. cit. P. 33.

En todos los hombres me veo a mí mismo,
ninguno superior o inferior a mí
Y lo bueno y lo malo que digo de mí lo digo de ellos.¹⁵

El Romanticismo busca en el instinto la vuelta a lo esencial, a la naturaleza, la conciencia manifiesta en Whitman como una identidad y fusión hacia el todo es la misma que tiene lugar en Altazor al asumirse como una sola integridad con el universo. Ambos poetas afirman a la vez su particularidad ante ese todo; la fuerza de su individualidad. Altazor como Whitman se proclama bárbaro, "limpio de rutinas" y afirma del mismo modo que él su yo a cada momento como una reiteración del sentido egolatra romántico:

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente¹⁶

La idea de Altazor como doble de sí mismo parte también del sentido romántico, recordemos por ejemplo a Hoffmann y los desdoblamientos que vive Francisco en Los elixires del diablo, o el estado de permanente ensoñación que vive Nerval desde ese otro yo oculto en sí mismo en Aurelia o la inscripción que éste mismo hace al pie de su retrato y que reza: "Yo soy otro", idea que enunciará más tarde Rimbaud con una variante significativa: "Yo es otro".¹⁷ De estas afirmaciones se puede entender que *si yo soy el otro* el "yo" puede ser el "tú" o puede ser "lo otro": lo que se desconoce pero que en la proyección de esa subjetividad del individuo intenta abarcarse. Del *yo* al *tú* el romántico busca conciliar en sí la dualidad espiritual y material del ser. El romántico se escinde entre el *yo* y el *otro yo*; ninguno más importante, ninguno menos trascendente. Ya volveremos a esto en el capítulo correspondiente a Surrealismo y se verá también la importancia que a este aspecto del Romanticismo concederá más tarde este movimiento.

En esta misma orientación Altazor es también el desdoblamiento de sí mismo, de Vicente Huidobro, que aparece en este canto (y en el poema) como para afirmar la dualidad de esa escisión. Altazor-Huidobro esgrime la rebeldía instintiva de los románticos y como ellos hace de la libertad una pasión, una vía hacia el reencuentro de sí mismo.

De todo el poema es el canto I el que con mayor fuerza presenta un carácter romántico, absolutamente libertario y blasfemo; la soledad de Altazor, su orfandad, su aventura solitaria, el viaje en la caída de sí mismo, el desencanto de la vida, su "trágica busca" son elementos que lo enlazan a la raíz del sentimiento romántico. Incluso la atmósfera se perfila en la del sueño, pero no en la del sueño fantástico sino en la del sueño profético, el poeta - a la manera de Rimbaud - se presenta como un visionario:

15 WHITMAN, Walt. Canto de mí mismo, México: Coordinación de Difusión Cultural, U.N.A.M. Material de lectura. Serie de Poesía Moderna, núm. 59.

16 HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 22.

17 PAZ Octavio Los Hijos del limo. Op. cit.

Hablo porque soy protesta
 insulto y mueca de dolor [...]]
 Sólo deben hablar los que tienen corazón clarividente.¹⁸

El desafío romántico que Altazor presenta al mundo lo asume en primer lugar desde sí mismo; al interpelarse constantemente busca resumir en él (también como Whitman) la medida del hombre.

El canto II se enlaza al sentimiento neorromántico que vive el siglo XX en sus albores:¹⁹ René de Costa ha señalado la cercanía de este canto con ciertos versos que figuran en uno de los primeros libros de Huidobro, Las pagodas ocultas, de 1914, en el que intenta conectarse al movimiento modernista sin conseguir, no obstante, abandonar el sentimiento romántico. Tomemos de ese libro el siguiente ejemplo:

...yo quisiera llenar tus oídos con un canto milagroso y sencillo,
 con un himno a todos los encantos del amor²⁰

Versos que recuerdan el lenguaje romántico de Bécquer, particularmente traen a la memoria la consabidísima rima primera que transcribimos completa para referirnos al influjo que la estética becqueriana ejerce en la poética de Huidobro:

Yo sé un himno gigante y extraño
 Que anuncia en la noche del alma una aurora.
 Y estas páginas son de ese himno
 Cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
 Domando el rebelde, mezquino idioma,
 Con palabras que fuesen a un tiempo
 Suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra

¹⁸ HUIDOBRO, V. Altazor. Op. cit. p. 37.

¹⁹ Sabemos que la poesía española del nuevo siglo redescubre la fuerza del Romanticismo; poetas como Antonio Machado, Unamuno o Juan Ramón Jiménez imprimen un acento íntimo y nostálgico a su poesía; Machado escribe por ejemplo Soledades (1907) (escrito entre 1899 y 1907, año de su publicación); Juan Ramón publica Rimas (1902), Arias Tristes (1903), la serie de elegías (puras intermedias y lamentables) de 1908 a 1910, La soledad sonora (1911), Melancolía (1912), títulos que aluden claramente a ese estado del alma que ha sido calificado como neorromántico pero que en su momento llegó a calificarse como decadente. Juan Ramón es sin duda uno de los más grandes poetas hispanos de nuestro siglo cuya labor ha sido enormemente significativa para la poesía contemporánea. Huidobro debió desde luego conocer su obra ya desde sus inicios literarios pues, como se puede ver, su más temprana producción se inscribe también en esta línea: Ecos del alma (1911), La gruta del silencio (1913), libros en los que se acerca al sentimiento de soledad y nostalgia que evocan Machado y Juan Ramón.

²⁰ HUIDOBRO V. Las pagodas ocultas: la amada reflejándose en el agua, en Obras completas, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1976. T. 1 p. 148.

Capaz de encerrarlo, y apenas ¡ oh! ¡hermosa!
 Si, teniendo en mis manos las tuyas,
 Pudiera, al oído cantártelo a solas.²¹

De la lectura de estos versos podemos extraer la esencia de la poética de Bécquer; desde esta configuración la primera estrofa nos presenta al poeta como el que tiene un saber a priori, un saber mucho más amplio que los otros hombres cuya traducción es el poema, *ese himno gigante y extraño* que halla lugar en un universo musical, como el que quería Pitágoras, en donde la palabra es una nota encadenada a la misteriosa armonía. La segunda estrofa sostiene la insuficiencia del lenguaje hablado para *decir* la *poesía* pues ésta se sitúa incluso más allá de él, por eso hay que abarcar toda la gama sensitiva para poder aproximarnos a ella, así las palabras deben ser a un tiempo suspiros, risas y notas. La última estrofa propone, ante la imposibilidad de encerrar ese *saber* por medio del *rebelde* y *mezquino idioma*, acceder a él a través de la experiencia íntima del amor o del acto poético.

Las rimas de Bécquer constituyen su poética porque en ellas se compendia toda la estética del poeta sevillano y porque existe en ellas una clara intencionalidad y conciencia por definir lo que es la poesía.²² Basta acercarnos a ellas para advertir ese mundo secreto, ese misterio, esa esencia intangible que el alma del poeta "sabe" o intuye y que a través de la palabra poética, siempre insuficiente, quiere revelarnos.

En qué consiste pues esa estética. En primer término el Romanticismo de las rimas de Bécquer se ha despojado ya de la oscuridad, de la nostalgia y el pesar extremo de los primeros románticos; Bécquer anuncia el advenimiento de una aurora en la noche del alma, lo que nos sitúa ya en el amanecer de la noche romántica. Sus atmósferas se perfilan en una luz, si bien tenue, siempre presente, ya sea en la pupila de la amada, en el rayo tenue de un ocaso o en la llama que crepita casi en silencio. La luminosidad de estas rimas, como señala Martín Alonso, está siempre filtrada a través de gasas o tules, no es una luminosidad violenta sino atenuada; esta suavidad que prevalece en el gusto de Bécquer es la que permanecerá también en el gusto de los simbolistas. Vemos, pues, que algo ha variado en este Romanticismo tardío. Otro elemento esencial de esta estética, también señalado por Alonso, es la presencia del color, los matices visuales en los que prevalece el verde, el azul, el oro y en menor medida el rojo y el púrpura.²³ La vaguedad y lo impreciso forman también parte consustancial de esta estética, atmósfera de suspiros, murmullos, hay siempre la intuición de hallarnos frente a algo intangible, invisible y sin forma. La poética de Bécquer intuye en cada cosa lo que está detrás de ella, lo que el ojo del hombre común no revela. Es la mirada del poeta la que descubre ese "hilo" imperceptible que une al mundo material con el mundo del espíritu. La rima V parece acercarnos más a esta idea. Veamos sólo las estrofas finales:

²¹ BECQUER, G.A. *Rimas*. México: El libro español, 1975, p. 9.

²² Véase el exhaustivo estudio que sobre la obra de Bécquer hace Martín Alonso en su libro *Segundo exilio de Bécquer*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1992. Colección Puno Omega, 147.

²³ Pensemos en la rima XVII "Porque son, nita tus ojos/ verdes como el mar, te quejas" o en la XVIII "Tu pupila es azul, y cuando ríes..."

Yo sigo en raudo vértigo
 los mundos que voltean,
 y mi pupila abarca
 la creación entera.

[...]

Yo soy sobre el abismo
 el puente que atraviesa,
 yo soy la ignota escala
 que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible
 anillo que sujeta
 el mundo de la forma
 al mundo de la idea.

Yo, en fin, soy ese espíritu,
 desconocida esencia,
 perfume misterioso,
 de que es vaso el poeta.²⁴

Dice Martín Alonso que dos son los elementos en los que se compendia la quintaesencia de la estética becqueriana: la *intuición* y la *intencionalidad*. A la primera (del latín *intueri* « mirar ») la conecta con un ver a priori que se adelanta a la mirada general; el poeta tiene un ver activo frente al ver pasivo del ser común. La segunda establece conexión directa con la voluntad poética que busca desarrollar una estética propia, de ahí su insistencia en indagar acerca de lo que es la poesía.²⁵

Vemos pues que la idea de ese "saber" se enlaza efectivamente con ese ver que es intuición; el Bécquer poeta se asume como el puente que atraviesa el abismo que va de la palabra al hombre, del poeta a la poesía, el poeta es este punto de unión porque su mirada abarca a la *creación* entera. La idea becqueriana del poeta se emparenta a la que habían presentado por su parte Baudelaire y Mallarmé, figura a la que atribuyen facultades divinas. El cantor de estas *rimas* se erige a sí mismo como el conocedor del misterio, de lo desconocido. Como vemos, tan sólo en estas dos ideas, la del poeta como un ser aparte y la de su acceso a la creación entera, podemos constatar la presencia becqueriana en la poética de Hiudobro. Veamos lo que nos dice en su *arte poética*:

Que el verso sea como una llave
 que abra mil puertas
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuanto miren los ojos creado sea.

²⁴ BÉCQUER, G. A. *Op. cit.* p. 18.

²⁵ ALONSO Martín: *Op. cit.* Véase el capítulo XII *Configuración Estética*. pp. 243-283.

Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos 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 no por eso tenemos menos fuerza:
El rigor 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.²⁶

Si Bécquer en sus rimas presenta la imposibilidad de acceder a ese misterio de manera general sino únicamente en la intimidad -imposibilidad que es en realidad una invitación para hacer de la poesía ese conducto silencioso que nos enlace con ese mundo extraño-, en *Arte poética* Huidobro retoma justamente esa invitación a penetrar lo desconocido: "que el verso sea como una llave que abra mil puertas" dice en las primeras líneas. El poeta se nos presenta aquí también como ese puente a través del cual se establece contacto con lo divino, con la creación que es poesía pura. Si Bécquer nos pone en el umbral del misterio, Huidobro intenta arrojarnos a arrebatar ese universo "cuanto miren los ojos creado sea". De la misma manera que Bécquer, *Arte poética* presenta una poesía más para ser expresada verbalmente que para ser leída pues como la música, debe ser escuchada: "Y el alma del oyente quede temblando", escribe Huidobro en la misma orientación que Bécquer exclama: "[si] pudiera, al oído, *cantiártelo* a solas".²⁷ Si en Baudelaire el universo es un libro que el poeta lee y traduce, en Bécquer es un himno misterioso y musical que el poeta canta o dice; es la palabra que al pronunciar *crea*. Huidobro se apega también a esta idea: " Por qué cantais la rosa ¡ oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema ". La enunciación de ese saber que las rimas presentan parece traducirse en *Arte poética* en una invitación a descubrir ese misterio y, aun, a adueñarse de él : " Inventa mundos nuevos" propone en una afirmación de la voluntad poética. Esto equivale a decir que esa región ignota está en el poeta; es una facultad *inventiva* o lo, que es igual, *creativa*. El elemento de misterio, de vaguedad, que es lo que hace la sugerencia, tan presente en la estética becqueriana, aparece aquí en los versos que aluden a la hoja que cae y a ese algo que pasa volando seguido de la acción temblorosa del que escucha en la que se comprende también la

²⁶ En *El espejo del agua* (1916). Tomado de POESIA (Revista ilustrada de información poética) Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, núm. 30, 31 y 32 p. 46.

²⁷ Parece poco probable que Becquer pudiera haber leído a Jean Paul por la tardía valoración de su aportación literaria pero a este respecto el poeta alemán escribió: « El poeta real al escribir es sólo un oyente, no el dueño de sus personajes; es decir, que no compone el diálogo reuniendo las respuestas de acuerdo a una estilística espiritual que ha aprendido con esfuerzo; sino que, como en el sueño, contempla cómo adquieren vida sus personajes, escuchó. » La cita está tomada del libro de Ana Balakian *El movimiento simbolista*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969 p.37.

idea de sugestión que debe crear la impresión o emoción poética.²⁸ De estos versos puede entenderse también que la poesía debe provocar la emoción de lo impreciso, debe conmover y avivar del tal manera el alma del que escucha que éste *quede temblando*. El elemento de la emoción poética provocada a través de la sugestión encuentra mejor definición en la poética de Huidobro a través de Pierre Reverdy, lo que se verá en el capítulo sobre cubismo. De momento la *sugestión* aparece aquí como una clara lectura de la poesía de Bécquer, cuyas atmósferas se perfilan en los ecos de murmullos y suspiros lejanos, de átomos invisibles, de nieblas flotantes, de luces filtradas a través de velos de gasa y todo tipo de elementos imprecisos, más presentidos que vistos, en fin, de sugestión pura a través de la cual la poesía de Bécquer alcanza un poderoso y personalísimo grado de emoción poética. Es este elemento sobre todo el que Huidobro quiere lograr en su propia estética y que traduce como un acto de *voluntad creativa* en oposición total a lo imitativo. Elemento que en *Arte poética* aparece todavía como pura inventiva; " El rigor verdadero reside en la cabeza ", pero que más tarde ponderará como Creacionismo sustentado en la idea que cierra este poema del poeta como pequeño Dios que hace nacer mundos a la medida de su deseo y de su voluntad creadora.

Vemos así que la poética que Bécquer trasluce en sus rimas halla, en buena medida, lugar en el desarrollo de la estética creacionista que Huidobro postulará como propia y exclusiva algunas décadas más tarde.

En los mismos versos que nos trajeron a la memoria las rimas de Bécquer, Huidobro se enlaza también a la intención romántica de consolidar un lenguaje directo entre el hombre y la naturaleza íntima de las cosas. En ese mismo libro, Las pagodas ocultas, pueden leerse los siguientes versos:

Oye amada tus ojos son dos santos que
absuelven mis acciones y aprueban mis designios
¿Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos
Irías a ser ciega que Dios te dió esas manos?²⁹

Mismos que reaparecen en el canto II de Altazor:

Heme aquí en una torre de frío
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos
Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera

Luminosa y desatada como los ríos de montaña
¿Irías a ser ciega que Dios te dió esas manos?
Te pregunto otra vez
[...]

²⁸ En el terreno teórico Huidobro expresa estas ideas en un ensayo de 1914 titulado *El arte del sugerimiento* aparecido en su libro Pasando y pasando, Imprenta Chile: Santiago, 1914. En él apunta: " El arte del sugerimiento ayuda mucho para la concisión y puede dar a la frase cierta ondulación, cierta gracia y exactitud precisa y ciertos repentes felices y sorprendidos. / El sugerimiento libra de los lazos de unión entre una idea y otra, lazos perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su cerebro... / Por eso la percepción de esa poesía lejana, vaga, que podríamos llamar de horizonte, la percepción de esa poesía que se resbala, que se esfuma, que pasa, está en razón directa con la sensibilidad del lector ". Citado como en Costa René de, Huidobro: los oficios de un poeta, Op. cit. p. 51.

²⁹ *Mi alma te bendice: Las pagodas ocultas*, en *Obras Completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976, T. I p. 148.

Te pregunto otra vez
¿Irfías a ser muda que Dios te dio esos ojos?³⁰

Conviene, pues, establecer la conexión que Huidobro mantiene en el canto II entre ambos momentos al trasladar voluntariamente esas fracciones de un texto a otro³¹. La crítica sin embargo, ha señalado la falta de claridad de este canto en el contexto general del poema:

No es clara la función de este canto dentro de la economía general del poema. Es un artificio retórico que interrumpe la acción. La aventura de Altazor es solitaria y la mujer no vuelve a aparecer. Si Huidobro hubiese tenido a su lado un amigo como el que tuvo Eliot en Pound, ese amigo le habría aconsejado suprimir ese canto (y otros muchos pasajes) como hizo Pound con *The waste land*³²

Tal vez Huidobro haya querido hacer funcionar este canto como la contraparte a la enorme densidad y pesadumbre manifiesta en el canto anterior, quizá buscó al colocarlo enseguida y aparentemente sin conexión alguna, ensambalar en un proceso casi sinestésico los opuestos oscuridad/claridad: hombre/ángel-abismo contra mujer/luz-claridad. De hecho gran parte del desarrollo general del poema funciona a través del punto y contrapunto, la oposición de elementos contrarios se presenta a lo largo de los siete cantos que constituyen esta obra:

La cabellera que se ata hace el día
La cabellera al desatarse hace la noche.³³

Lo cierto es que los parámetros amorosos del canto II se amoldan bastante bien a los del Romanticismo en los que la mujer como un imán atrae todo sentimiento de amor. Elemento en el que se acerca una vez más a la poética becqueriana que ve en la mujer, como sinónimo del amor, la forma suprema en la que encarna la intensidad de la vida. La exaltación con que Huidobro se entrega a este culto hace de él un símil religioso ya convenido a su vez por los románticos, y retomado más tarde por los modernistas; ambas manifestaciones sustituyen la fe cristiana por una fe poética, dislocando así la noción de lo sagrado al establecer nuevos tópicos de idolatría: el amor, el misterio, lo inesperado, el deseo.³⁴

En lo que toca a los demás cantos, la presencia romántica se manifiesta siempre en la rebeldía de Altazor, pero el tono abandona gradualmente el sentido trágico del

30 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 46 y 48.

31 La conexión de estos fragmentos ha sido señalada por René de Cista en *Huidobro: los oficios de un poeta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984. p.p 200 y 201, de donde nosotros hemos tomado esta lectura. Véase "Altazor" pp. 185-211.

32 PAZ, Octavio *Convergencias*, México: Sex Barral, 1992, p. 53

33 HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 49

34 Véase el poema ITE MISA EST en *Prosas profundas*, Madrid: Juan Pueyo, 1920 p. 85-86

canto I y el sentido esperanzado del II. A partir del canto III Huidobro presenta un sentido del humor (ingenioso, burlón, sarcástico o como se quiera) que marca ya la característica del espíritu de vanguardia. Siguiendo la tónica general de casi todas las manifestaciones vanguardistas el poema se sostiene, en adelante, en el humor como último recurso al absurdo del caos, como única vía de escape ante lo imposible. Cuando no, se abandona al juego creativo; a partir del canto III la aventura no es ya la del viaje del alma solitaria sino la de la palabra; el terreno inexplorado no es tampoco el del alma sino el del lenguaje. Así, el poema se dispara del Romanticismo hacia otras vertientes.

Antes de cerrar este punto conviene resaltar la observación hecha por René de Costa respecto del canto V en la que advierte una evidente reescritura de *La canción del pirata* de Espronceda. Los versos aludidos son los siguientes:

La lona en el mar ríela
 En la luna gime el viento
 Y alza en blanco crujimiento
 Alas de olas en mi azul.³⁵

Versos que en Espronceda leemos:

La luna en el mar ríela
 En la lona gime el viento
 Y alza el blando movimiento
 Olas de plata y azul.³⁶

Y que indican, sin lugar a dudas, la cercanía de Huidobro a la poesía romántica que le antecede.

³⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 96

³⁶ ESPRONCEDA, José de. *LA CANCIÓN DEL PIRATA* en *Primavera y flor de la literatura hispánica*. Madrid: Selecciones del Readers Digest, p. 511.

BIBLIOGRAFIA

Directa

- ALBORG, Juan Luis. Historia de la literatura española. Madrid: Gredos, 1980.
- BÉGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- COSTA, René de. Huidobro: los oficios de un poeta: Modernismo, pp.36-57 México: F.C.E., 1984
- DARIO, Rubén. Prosas profanas. Madrid: Editorial Juan Pueyo, 1920.
- GICOVATE, Bernardo. Ensayos sobre poesía hispánica; del modernismo a la vanguardia, México: Ed. De Andrea, 1967.
- GIMFERRER, Pedro. Antología modernista. Barcelona: Ediciones Península, 1981.
- GULLON, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1973.
- HUIDOBRO, Vicente. Altazor. México: Premiá, 1990.
- JIMENEZ, J. Olivio. El simbolismo. Madrid: Taurus (El escritor y la crítica número 113), 1979.
- JIMENEZ, Juan Ramón. El modernismo. Notas de un curso, 1953. México: Aguilar, 1952.
- PACHECO, José Emilio. Antología modernista. México: U.N.A.M. 1970.
- PAZ, Octavio. Cuadrivio. México: Joaquín Mortíz, 1976.
- Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México: F.C.E. 1983.
- SCHENK, H.G. El espíritu de los románticos europeos. México: F.C.E. 1983.
- VELA, Arqueles. El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica. México: Porrúa (Sepan Cuantos número 217), 1979.

Indirecta

ALONSO, Martín. Segundo estilo de Bécquer. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Madrid: Editorial Visor, (Colección Visor de poesía número 72), 1982.

BECQUER, Gustavo Adolfo. Rimas. México: Editorial El Libro Español, 1975.

ESPRONCEDA, José. Primavera y flor de la literatura hispánica. Madrid: Selecciones del Readers Digest, pp. 501-512.

HUIDOBRO, V. Obras completas: Ecos del alma,(1911) La gruta del silencio,(1913) Canciones en la noche (1913) Las pagodas ocultas, (1914), Adán (1916), El espejo de agua (1916). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. t.I.

JIMENEZ Juan Ramón. Antología poética. México: Ediciones Rei, (Letras hispánicas, 19), 1988.

MACHADO, Antonio. Soledades. Galerías. Otros poemas. México: Ediciones Rei (Letras hispánicas, 180), 1988.

MALLARME, Stephan. Un golpe de dados. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1975.

PAZ, Octavio. Convergencias. México: Seix-Barral, 1992.

WHITMAN, Walt. Canto de mí mismo. México: Coordinación de Difusión Cultural, U.N.A.M, 1990. *Material de lectura moderna, núm. 59.*

LA PRESENCIA MODERNISTA EN ALTAZOR

Ya que Huidobro inicia su carrera literaria dentro de los moldes modernistas es necesario deternos en esta escuela para acercarnos a lo que de esta presencia pueda haber en el poema que estudiamos. Si bien esta etapa es breve y está orientada principalmente por la figura de Darío, resulta importante porque en ella se gesta la necesidad de ruptura y originalidad que le llevará más tarde a la formulación de su poética creacionista. René de Costa, en el estudio que dedica a la etapa modernista del chileno en su libro *Huidobro: los oficios de un poeta*¹, ha señalado que así como en los años veinte la originalidad artística estuvo definida por los movimientos de vanguardia, antes de eso los parámetros de originalidad del mundo hispánico estuvieron definidos por el Modernismo. A este respecto es conocido el papel fundamental que Rubén Darío desempeñó como puente entre la poesía de América y la poesía española. Siguiendo el ejemplo de Darío, Huidobro se orientará tempranamente a convertirse en el nuevo guía de la poesía hispana, de ahí su preocupación por elaborar una teoría que respalde su empeño de renovar e impulsar la creación poética. Así, su etapa modernista es el punto de partida hacia la búsqueda de nuevas vías expresivas.

El Modernismo, como fenómeno literario, es una consecuencia de nuestro Romanticismo; una consecuencia y también una prolongación. Octavio Paz ha señalado que particularmente en Hispanoamérica el periodo modernista podría verse como nuestro verdadero Romanticismo; en él halla el lenguaje poético un real punto de partida hacia la experimentación de nuevas formas creativas y conceptuales que serán una de las características de la modernidad.

Para poder referirnos al Modernismo es necesario asentar primero que esta escuela tiene como antecedentes inmediato - junto a toda su herencia de un Romanticismo temprano, el que corresponde a la etapa primera que conoció esta escuela en el continente europeo - al Parnasianismo y al Simbolismo franceses que son las fuentes principales en donde se nutre. Pero estas dos vertientes son a la vez una reacción y una prolongación de ese primer Romanticismo; no puede vérselas como fenómenos aparte sino como resultado de la evolución que éste vive en el París del siglo XIX.² Es necesario, además, señalar que el Modernismo es mucho más que sólo esto, como se verá a lo largo de este capítulo. Antes de eso conviene establecer las bases de estas dos escuelas, ya que son parte esencial de los elementos que lo conforman.

En primer lugar debemos atender a la formación de lo que fue el Parnaso, cuya mayor actividad se inscribe entre los años de 1866 y 1877, hecho que lo sitúa con

¹ México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

² A este respecto José Emilio Pacheco en su prólogo a la *Antología del Modernismo*. México: U.N.A.M. 1970, refiriéndose al siglo XIX escribe: "A mediados de los ochentas el romanticismo llega a su fin con la muerte de Hugo y se produce una segunda revolución romántica; el simbolismo (o decadentismo como lo llamó Charles Maurras) definido por dos libros: *Les poètes maudits* (1883 y 1888) de Paul Verlaine, que descubre al público los nombres y las obras de Arthur Rimbaud, Stephan Mallarmé, Tristan Corbière, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle Adam y el "Pauvre Lélian" es decir el mismo Verlaine; y la novela *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysman. "Breviario de la decadencia" *A rebours* resume en un personaje, *Des Esseintes*, el callejón sin salida del "esteta" que se aparta de la vida real para hundirse en un mundo al revés donde nada se debe a la naturaleza y todo ha sido creado por el artefacto humano, hasta las sensaciones que le producen los estimulantes." *Op. cit.* p. XXV.

anterioridad a la escuela simbolista. La orientación artística de este movimiento se opone a la del Simbolismo en cuanto a su interés en el pulimento exterior del poema. Parnasianismo y Simbolismo han sido siempre considerados como las dos posturas antagónicas en las que diverge el cauce común del romanticismo francés. No obstante, como advierte Pierre Martino " Romantisme, Parnasse, Symbolisme, c'est en réalité une même tradition poétique, un effort continu, malgré des piétiments et des retours, pour la réalisation d'une grande ambition d'art sans cesse élargie "3

En efecto, los antecedentes del movimiento parnasiano tienen su punto de partida en la reacción despertada en la década de 1830 contra los ideales positivistas y saintsimonianos de hacer del arte algo útil para la sociedad, reacción que desemboca en la llamada *Escuela del Arte* y que se propone reivindicar ante todo la libertad de éste. La reacción surge de Teófilo Gautier y Victor Hugo; el primero sostiene en el prefacio de sus *Poesías* (1832) que el arte no debe servir a nada más que a sí mismo. El segundo, que en ese entonces colaboraba en el periódico *L'Europe littéraire* (marzo-diciembre de 1833, considerado como el órgano de expresión de la escuela del arte) se pronuncia también en contra de la utilidad directa de la literatura.

Pero el verdadero manifiesto *del arte por el arte* puede leerse en el prefacio que en mayo de 1934 escribe nuevamente Teófilo Gautier en su libro *La señorita Maupin*, en donde con sarcástica indignación ataca las pretensiones de la literatura moralista así como todo sentido utilitario del arte:

Quant à nos principes ils sont suffisamment connus: nous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but: - tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux; nous n'avons jamais pu comprendre la separation de l'idée et de la forme, pas plus que nous ne comprenons le corps sans l'âme, ou l'âme sans le corps, du moins dans notre sphère de manifestation- une belle forme et une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien ? 4

Estos postulados de la escuela del arte son retomados por el grupo de poetas autodenominado *parnasiano*; este grupo se aglutina entre los años de 1860-1865. Nos parece acertada la advertencia que Martino hace sobre este grupo en el sentido de que sería más conveniente hablar de él, con mayor exactitud, como una tercera generación de poetas de la escuela del arte por el arte. En tal caso - señala - la primera generación estaría representada por T. Gautier que en 1865 tenía sesenta años, la segunda por Leconte de Lisle y Teodoro de Banville que habían ya sobrepasado la cuarentena y la tercera en la que estarían los poetas debutantes Catulle Mendès, Sully Prudhomme, José María Heredia y Verlaine cuyas edades frisaban entre los veinte y los veinticinco años. Este grupo se reunía en cafés y salones literarios, y así como los otros movimientos del siglo XIX, se ocupó de redactar manifiestos y publicaciones colectivas de versos, adecuándose a la etiqueta del *Parnaso Contemporáneo*. Con todo, apunta Martino, la escuela parnasiana en el verdadero sentido de la palabra no existió más que por un breve momento, la voluntad de unión con que había contado en sus inicios devino muy pronto en dispersión.

3 MARTINO, Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, Paris: Librairie Armand Colin, 1958 p.4.

4 Martino, Pierre, *Op. cit.* p. 19.

La voz cantante del movimiento fue Catulle Mendès y la revista de mayor difusión fue la *Revue fantaisiste* (15 de febrero - 15 noviembre, 1861). Entre los colaboradores de esta revista figuran, al lado de Mendès, T. Gautier, Teodoro de Vanville, Ch. Baudelaire y Villiers de L'Isle Adam. Con la aparición de *Le Parnasse Contemporain Recueils de Vers Nouveaux* (1866) se inicia el periodo de actividad conjunta de este grupo; en esa publicación se ofrecen por orden de aparición los versos de T. Gautier, T. De Banville y Leconte de L'Isle, a los cuales se suman los de Heredia, Baudelaire, Louis Menard, C. Mendès, S. Prudhomme, Verlaine y Mallarmé. A la primera publicación le sigue la del *Parnaso Contemporáneo* con fecha de publicación de 1869 pero que no aparece sino hasta 1871. Por último está la tercera edición de 1876 - en la que ya no figuran ni Verlaine (que había ya muerto) ni Mallarmé - con la cual concluye el periodo parnasiano, pues a decir de Martino este libro no es sino una antología y no un manifiesto dado que los poetas antologados no cuentan ya con la intransigencia del arte que dio impulso a la primera edición de 1866.

En cuanto a los rasgos de la escuela parnasiana, como advierte Martino, pueden señalarse más como tendencias que como características. Éstas, en un primer momento estarían marcadas por un antirromanticismo que se oponía vivamente al sentido confidencial y sentimentalista. A pesar de las afirmaciones que C. Mendès hace en *Raport sur le mouvement poétique français* (1902) en las que pretende vincular el sentimiento parnasiano a las aspiraciones sociales de su momento empatando sueño y acción, no ha dejado de verse en este movimiento a un representante de la impasibilidad del arte ante la vida. En su empeño por despojarse del patetismo en que había incurrido el sentido romántico, los parnasianos excluyen la pasión, la vivacidad, lo emotivo, convirtiendo su poesía en un frío afán de erudición, rítmica y deseo exagerado por conseguir una exactitud plástica. La forma debía ser impasible, escultural y pura, principio en el que convinieron todos los parnasianos. Otro punto de coincidencia fue su rechazo a la incoherencia de la idea y de la incorrección del verbo; abocados a la pureza de la frase se opusieron a toda exaltación lírica en aras de una calidad literaria que acabó por restringir la espontaneidad del espíritu creador. Esta voluntad de mediar distancia entre la pasión y la vida puede constatarse en cualquier antología de poetas parnasianos, baste traer a colación los siguientes versos de Leconte de Lisle que resumen el tedio de una vida vacía:

El cáliz amargo del deseo, lo que nos falta⁵

* * *

Por su parte la escuela simbolista nace en París en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo como periodo de mayor auge y difusión la década comprendida entre 1885 y 1895. Ana Balakian en su estudio sobre el *Simbolismo*⁶ señala que el término se ha usado para designar la época postrromántica: "Para los franceses el « simbolismo » sigue designando el periodo comprendido entre 1885 y 1995 durante el cual llegó a ser

⁵ Citado como en VELA, Arqueles. *El Modernismo*. (Su filosofía, su estética, su técnica) México: Porrúa, 1979 p.13.

⁶ BALAKIAN, Ana, *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

un movimiento de amplia filiación con publicaciones como *La Revue Wangnérienne*, *La Vogue*, *Revue Indépendent* y *La Decadence* ."⁷

En este mismo estudio la autora advierte que "Desde el momento en que obras fechadas entre 1857 (año en que se publican *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire) y 1930 pueden ser definidas como «simbolistas» el elemento tiempo no tiene validez"⁸. Por lo que ofrecer una definición temporal de un movimiento tan complejo como el que aquí se trata no resulta conveniente. Más adelante apunta que la mayor importancia de esta escuela en relación con el estudio del Simbolismo en su más amplio sentido " se debe al hecho de haber creado un clima particular en el que los poetas y críticos de Inglaterra, Alemania, Italia, España y los Estados Unidos, que compartieron primero las experiencias y recuerdos del cénacle, coincidieron con los escritores franceses y luego volvieron a sus países de origen con su versión particular de las actitudes y convenciones desarrolladas en París"⁹. A este intercambio se debe el carácter internacional que alcanzó este movimiento y la diversidad de formas que hoy en día resultan casi imposibles de clasificar. " Con el simbolismo, el arte dejó realmente de ser nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. Su preocupación mayor fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario, de la condición humana."¹⁰

París se convirtió en el centro de confluencia de todos los escritores que asumieron, voluntariamente o no, una labor de intermediarios entre el carácter cosmopolita del Simbolismo y su literatura de origen. Aquí cabría señalar la figura y la obra de Edgar Allan Poe, así como la presencia de poetas alemanes como Jean Paul, Novalis, Hoffmann, Rilke. Es conocido el hallazgo que para Baudelaire significa la lectura del poeta estadounidense, de quien se ha señalado el influjo que ejerció en su obra.¹¹ En una carta a su madre fechada en mayo de 1852 escribe Baudelaire: " He descubierto un escritor americano que ha despertado en mí enorme simpatía y he publicado dos artículos sobre su vida y su obra".¹² El influjo de Poe y de la poesía romántica alemana no sólo se advierte en Baudelaire; otros de los grandes poetas simbolistas como Mallarmé, Valéry, Nerval, reciben el aliento de sus galerías fantasmagóricas y de sus atmósferas herméticas.

Ana Balakian señala también como un rasgo común de estos escritores su aceptación unánime a la filosofía de Swenderborg, " el cual se había infiltrado ya en el terreno artístico a través de iluministas literarios como G. De Nerval, Novalis, Blake y Emerson".¹³ Pero aclara que la primera parte del Simbolismo es sobre todo francesa " por cuanto fue Baudelaire quien tendió el puente entre el tratamiento romántico del swenderborguismo y sus últimas aplicaciones al culto simbolista".¹⁴

Conviene, pues, saber cuál es el punto en el que el Simbolismo se enlaza a esta filosofía. Para acercarnos al influjo que ejerció en la escuela simbolista tomamos de las

7 BALAKIAN, Ana, *Op. cit.* p. 13.

8 *Ibidem.* p. 17.

9 *Ibid.* p. 20.

10 *Ibid.* p. 21.

11 Véase RAYMOND, Marcel *De Baudelaire al surrealismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

12 *Ciudad como en WILLIAMS, Stanley. Tres escritores clásicos*, México: Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, 1947, p 153.

13 *Ibid.* p. 22.

14 *Ibid.* p. 23.

notas de este estudio las mismas que la autora ha señalado sobre lo que Swenderborg apunta en su libro *Heaven an Hell*:

En resumen todas las cosas que existen en la naturaleza, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias. La razón de que sean correspondencias estriba en que el mundo natural, con todo lo que contiene, existe y subsiste gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a la Divinidad.¹⁵

La palabra fue escrita por puras correspondencias, como medio de unión entre el cielo y la tierra.¹⁶

Si el hombre conoce las correspondencias entenderá las palabras en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la palabra hay un sentido literal y otro espiritual. El sentido literal insiste en las cosas tal como están en el mundo, mientras que el sentido espiritual insiste en ellas tal como están en el cielo; y como la unión del cielo con el mundo se realiza mediante correspondencias, nos fue dada una palabra en que todas las cosas, hasta el más mínimo detalle, tienen su correspondencia.¹⁷

Como vemos, la relectura de estas aseveraciones se advierte con claridad en el celeberrimo soneto de Baudelaire « *Correspondances* », considerado como el acta de nacimiento de la teoría simbolista, mismo que aquí reproducimos:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symbols
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens

¹⁵ SWENDERBORG, Emmanuel. *Heaven and Hell*. Nueva York, 1944, p. 44. Tomado del estudio ya citado de Ana Balakian p. 26. Todas las citas de Swenderborg han sido tomadas de ahí. En adelante daremos sólo la referencia del libro de esta autora.

¹⁶ BALAKIAN, Ana. Op. cit. Íbidem.

¹⁷ Íbid. p.27.

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹⁸

En el universo que plantea este soneto cada cosa tiene su exacta correspondencia o analogía. Todos los elementos de la naturaleza son vistos como símbolos en los que el hombre puede mirarse y comprenderse a sí mismo. A través de la mirada familiar con que la naturaleza nos abarca, las criaturas humanas podemos acceder a una visión más amplia en la que los sonidos, los perfumes y los colores se corresponden. Es esta la "profunda y misteriosa unidad" en la que los sentidos y los placeres se completan con la vida y constituyen el máximo conocimiento de ella. Conocimiento del cual la naturaleza nos revela a veces vagas cercanías o impresiones mediante las palabras por las que el hombre atraviesa como en bosques de símbolos. Universo lingüístico en el que el pensamiento es la palabra y ésta la creación. De la misma manera que en las citas de Swenderbog hemos leído, en el soneto de Baudelaire las palabras son el punto de enlace entre las cosas y el universo, su aducción y su traducción.

En cuanto a la poética de las correspondencias de Baudelaire, Paz ha señalado que existen en ella dos ideas fundamentales: la primera es ver al universo como un lenguaje en continuo movimiento, en donde una frase engendra a la otra; la segunda es la de ver, ya que el universo es un lenguaje y una escritura cifrada, al poeta como el descifrador de ese universo. Si todo se corresponde, si el poeta puede establecer y descifrar esas conexiones, entonces el lenguaje es la expresión de esa analogía enorme que es la vida.¹⁹ Como apunta Paz, la analogía hace habitable al mundo, le da un rostro, una identidad. El poeta simbolista busca como fin primordial rescatar esa conexión entre el universo y el hombre, entre el todo y el uno.

Mallarmé en *Un golpe de dados*, trata de crear un poema que sea el doble del universo, en la lectura de ese universo que este poema nos ofrece se advierte un deseo de llegar a lo innombrable no sólo mediante las palabras sino a través del silencio. La analogía, dice Paz, busca ser el doble del universo²⁰ y ese doble, que tiene lugar en el poema, es a la vez su metáfora, su transformación.

* * *

Podemos decir que las raíces del Simbolismo están en el Romanticismo alemán y dentro de la poesía francesa, sobre todo en Nerval, quien en *Aurelia* afirma que el sueño es una segunda vida y establece poéticamente un universo de interrelaciones invisibles y extrañas. La inquietud simbolista centra su interés en la revelación del sentido oculto de la vida por medio de los signos y conexiones que esos símbolos de la naturaleza y de lo humano nos ofrecen. La otra fuente, la del parnasianismo, centra su preocupación en el deseo por la construcción impecable de la forma, de la belleza pura. Como ya hemos visto, el axioma del *arte por el arte* formulado por el romanticismo hacia 1830 es retomado por los parnasianos con mayor fervor, la persecución

18 BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, Éditeur, 1957, p. 15.

19 Véase lo que Octavio Paz apunta en *Los hijos del limo*: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974 : "Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos." p. 106.

20 " La analogía concibe al mundo como ritmo, todo se corresponde porque todo rima y rima. La analogía no sólo es una sinaxis cósmica; también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la relación de esos signos está regida por el ritmo." Paz Octavio. *Los hijos del limo*. Op. cit. p. 95.

implacable de la forma lleva a estos poetas a suprimir el sentimiento, a supeditar la pasión a la búsqueda de una belleza formal y de la perfección de los medios expresivos. Esto condujo al desprecio de lo popular, lo conmovedor, al rezago de lo subjetivo en aras de conseguir un arte objetivo, libre de trabas sentimentales. La manifestación del Parnaso, como se sabe, es anterior a la del Simbolismo: sin duda éste surge como reacción a la actitud marmórea pretendida por estos poetas. En efecto, los simbolistas, al contrario que los parnasianos, buscan llegar al fondo, asir el alma de las cosas, revelar su interioridad. Los parnasianos se ocupan más de los aspectos externos de la poesía, su musicalidad, el ritmo, "la pasión escultórica del poema", como otros han dicho. El gusto por los juegos auditivos, por el tratamiento eufónico del lenguaje es herencia del parnaso. Mientras que los simbolistas pretenden asir el alma misma de todo lo que la poesía nombra.

Posturas antagónicas o fases sucesivas, en todo caso conviene señalar que la frontera entre Parnasianismo y Simbolismo resulta más clara en el caso de la literatura francesa que en el Modernismo hispanoamericano, ya que en este último ambas posturas alternan muy a menudo en un mismo poeta. Darío, por ejemplo, es considerado tan parnasiano como simbolista, Herrera y Reissig, Amado Nervo, para citar unos cuantos, son poetas en quienes las dos vertientes se dan la mano. A este respecto apunta Federico de Onís refiriéndose a la pluralidad de posturas que el Modernismo conlleva:

Los modernistas hispanoamericanos combaten, es verdad, el verbalismo, los lugares comunes, el anquilosamiento, todos los defectos de la literatura inmediatamente anterior; pero no niegan ni el romanticismo - « románticos somos. ¿quién que es no es romántico? » (Darío), ni el realismo y el naturalismo... Es decir [...] que en [el Modernismo] coexisten, aún en los mismos autores, tendencias literarias que en Europa fueron fases sucesivas incompatibles las unas con las otras; que el escritor americano al afirmar y realizar algo nuevo no niega lo anterior ni renuncia a ello, sino que lo integra en una superposición de épocas y escuelas que conviven armónicamente en una unidad en donde están vivos y presentes todos los valores humanos del pasado. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas. [...] No es por lo tanto, la escuela, sino la diversidad de escuelas lo que caracteriza al Modernismo hispanoamericano.²¹

En esta misma vertiente apunta Gullón, que Simbolismo y Parnasianismo no son todo el Modernismo, pero es condición fundamental conocer ambas manifestaciones para entender plenamente a ese movimiento, ya que en él conviven en estrecha unión. El Modernismo toma del Simbolismo su sentido hermético, su constante recurrir a la mitología clásica, a la leyenda, al folklore. Asimismo de él el interés por la musicalidad del verso y del poema, su tendencia a concebir al símbolo como el inmediato revestimiento de la analogía externa, es decir, como la fusión de dos términos que se

²¹ ONIS Federico de: *Sobre el concepto del Modernismo*. En *GORG*, Cedonil, *Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona : Crítica, 1991 pp-67-74, p. 72.

inclina hacia la alegoría o hacia el emblema. La imagen se constituye no sólo en sí misma sino en todo el desarrollo del poema. Con el Modernismo no sólo el colorido, los metros, los ritmos se revitalizan; la vida toma tintes fantásticos en una sacudida vivificante:

Junto a cosmopolitismo, provincianismo, individualismo, parnasianismo, intimismo y simbolismo, alineemos este otro ismo: misticismo. Todos esos elementos constituyen el modernismo, y, con ellos, la exigencia de tersura en verso y prosa, la voluntad de estilo, un lenguaje más rico, que algunas veces tiende a la perfección escultórica y siempre a la musicalidad [...] como Verlaine quería, música ante todo.²²

²² GULLON, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid: Gredos, 1963. p.23

La metáfora sinestésica

Si bien el Simbolismo, como señalan entre otros Ana Balakian, Ricardo Gullón y Martín Alonso,²³ no es privativo de la literatura francesa ya que se trata de una expresión lírica de todos los tiempos, sí representa la fuerza principal de donde arranca el movimiento poético contemporáneo. La metáfora basada en el procedimiento sinestésico puede verse como el antecedente de la imagen contemporánea (ya se verá en la imagen cubista). Se recordará que el proceso sinestésico establece asociaciones insólitas entre percepciones de diferentes sentidos. El Simbolismo como sistema se basa en la imagen sinestésica que al establecer conexiones entre sensaciones de distinto orden ²⁴ altera la normalidad sensitiva del lector.

La metáfora sinestésica, del mismo que más tarde la imagen cubista, aunque por procedimientos distintos, busca crear un nuevo marco de referencia que desea sugerir la existencia de una verdad distinta y mayor a la del mundo cotidiano. La metáfora sinestésica tiene como fin principal llegar al símbolo; consolidarse en él. Ya hemos dicho que el símbolo es un elemento primario de toda poesía. Veamos lo que representó para la poesía francesa que lleva ese nombre, de donde pasa a la modernista.

Dice Bernardo Gicovate²⁵ que en el sistema simbolista la imagen cargada con una fuerza suficiente para sugerir se convierte en símbolo. Es esta capacidad de irradiar sugerencias enlazadas en significados propios, que la imagen por sí misma no puede transmitir, lo que da pie al símbolo, pero es la imagen la que lo constituye esencialmente por ser el medio expresivo de la experiencia estética. La transformación de una imagen en símbolo ocurre siempre en el poema y se da en el proceso de relación total de la creación poética a través del poder sugestivo de unas y otras en el lector. El símbolo, cita Gicovate, es « la expresión sugestiva de una tonalidad dentro de una imagen que contiene la posibilidad de una trascendencia múltiple ». La palabra «tonalidad» prosigue- designa el estado del alma vago y etéreo que precede a la creación poética, la nebulosa región del significado que persigue el poeta constantemente y a la cual se aproxima sin llegar nunca a conquistar. "De ahí que este estado del alma pueda definirse como una ausencia y que exista siempre como tal dentro de la realidad del símbolo presente « le symbole et l'absence sont la même processus vue simplement de deux point de vue différents ».²⁶

²³ Véase BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*. Op. cit. Puede verse también GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Ob. cit., o ALONSO, Martín. *Segundo estilo de Bécquer*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1992.

²⁴ Puede verse *El simbolismo: La poesía de Julio Herrera y Reissig* (Colección de ensayos dirigida por JIMENEZ, José Olivio) Madrid: Taurus, 1979, en donde Bernardo Gicovate señala que el furor despertado por el sentido sinestésico y analógico que encierra el soneto «correspondences» originó toda suerte de exageraciones como las sinfonías alcohólicas de Des Esseintes y las teorías y tablas de René Ghil que ofrecían correspondencias exactas de colores, sonidos, perfumes y emociones. p. 171.

²⁵ *El simbolismo*. Op. cit. en el mismo estudio referido en la nota anterior.

²⁶ GICOVATE, Bernardo. *El simbolismo*. Op. cit. p. 175.

El símbolo, puesto que se da siempre en una obra de arte, es la unidad estética primordial: unidad y forma lo constituyen como un hecho artístico. De ahí la importancia que para el movimiento simbolista francés (como para el Modernismo hispanoamericano) revistió la imagen sinestésica. En su afán por otorgar una vida verdadera y distinta a la poesía, los poetas simbolistas y modernistas buscaron integrar en la imagen dos sentidos distintos en mutua correspondencia, y congregar en ella "el desarreglo necesario de los sentidos" para desentrañar el misterio, como indicó Rimbaud.

El Modernismo de Huidobro

Dice José Emilio Pacheco que el gran mérito de los poetas modernistas fue su capacidad de sintetizar diversas confluencias y abrir así el camino hacia una literatura independiente y universal:

Nuestro siglo XIX comienza en los ochentas. El modernismo tiene que cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en una centuria: ser al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo.²⁷

Por su parte, Pere Gimferrer en el prólogo a su antología modernista²⁸ señala que este movimiento recogió de los poetas franceses del último tercio del siglo XIX con mayor fuerza la lección de figuras destinadas a extinguirse con su época (Moréas, Gaurmont, Leconte de Lisle, Samain, Guérain), mucho más que el ejemplo de los simbolistas (Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé). El Modernismo - afirma- no repitió el error del Romanticismo español que siguió antes a Byron o Heine que Keats o Hölderlin, y al hacerlo produjo una época prácticamente desértica con excepción de Bécquer (ya tardío y aun considerado como precursor del Simbolismo en España) o Espronceda. Es necesario reconocer -prosigue- que para el Modernismo los resultados poéticos fueron notablemente superiores; la lista de poetas pertenecientes a este período de considerable talla no se reduce fácilmente: José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Julio Herrera y Reissig, sin contar a los llamados precursores (Martí, González Prada) o a los modernistas tardíos (Lugones, Nervo, López Velarde).

La importancia de esta labor poética consistió en ser la última escuela que nutrió su experiencia en una orientación experimental, llevando hasta sus últimas posibilidades la rima, las estrofas y los moldes clásicos. De la distorsión experimental que condujo al extremo nace el lenguaje verdaderamente moderno de la poesía hispana; ya podría iniciarse en nuestra lengua la experimentación vanguardista que permite figuras como Huidobro, Vallejo o Gironde.

El Modernismo hispanoamericano se extiende hasta el tercer lustro del siglo XX; el auge de esta corriente se vincula a obras como *La suave Patria*, de López Velarde, que se publica en 1914. Huidobro, por su ubicación temporal se inicia efectivamente como modernista; su primer libro publicado en 1911, *Ecos del alma* intenta alinearse al lenguaje de sus contemporáneos pero es todavía mucho más cercano al sentimiento romántico beckeriano. El entusiasmo que la poesía de Darío produce en los jóvenes poetas de Hispanoamérica pronto se traduce en él en otro libro: *Canciones en la noche* (1913), en el que se aventura con notable arrojo a la experimentación tipográfica y se permite con no menor soltura, juegos poéticos de corte exótico, recogidos ahí bajo el nombre de *japonerías de estilo*, entre los que figuran, "Fresco nipón" "Capilla aldeana" "Triángulo armónico" y "Nipona". Estas composiciones, en

²⁷ PACHECO, José Emilio. *Antología Modernista*. México: UNAM. 1974. V.I. p.XX.

²⁸ GIMFERRER, Pere. *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Ediciones Península. 1981. pp. 7-14.

las que se enlaza el contenido a la imagen visual utilizando el espacio de la página para dibujar con el poema el tema aludido, tienen como antecedente los caligramas de Apollinaire que éste había publicado en 1913 y que Huidobro seguramente conocía como suscriptor de las revistas parisinas de avanzada literaria.²⁹ Asimismo, el gusto de estas composiciones responde perfectamente a la fascinación que el Modernismo sintió por los elementos orientales.

La formación de Huidobro en los moldes del Modernismo tardío es el punto de partida hacia la búsqueda de una poética de mayor amplitud que desarrollará más tarde en su teoría creacionista. Consideremos en ello sobre todo la postura sostenida por Darío en *Palabras liminares*, texto que antecede a *Prosas profanas*, en donde a manera de cierre dice en las líneas finales:

Y la primera ley creador: crear. Bufe el eunuco.
Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en
cinta.³⁰

El efecto poético de Darío en Huidobro es evidente, aunque éste atribuyó más bien la fuente de su Creacionismo a un poeta indígena llamado Aimará que dijo "El poeta es un pequeño dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover", según sostiene en su ensayo *La creación pura*, publicado en la revista *L'esprit Nouveau* en 1921. Es posible, pero es innegable que la admiración y el entusiasmo despertados en él por el poeta nicaragüense en sus inicios literarios cobrará peso en la concepción de su futura poética. Debe reconocerse entonces, en esta primera etapa modernista de su formación, el germen de su ulterior desarrollo como poeta vanguardista. De su fervor por Darío queda como testimonio la creación de revistas como *Musa joven* y *Azul*, el libro *Las pagodas ocultas* y la ya citada serie "japonesías de estío" que pareciera haber escrito como marco a la visita de Darío a Chile en 1912. En *Musa joven* se refiere a Darío como "el que rompió las cadenas de la retórica, los férreos grillos de la retórica fija, el que nos enseñó a volar libremente".³¹ Tanto *Musa joven* como *Azul*, ambas publicadas en Santiago de Chile, reflejan la inicial adhesión de Huidobro, en su más temprana incursión poética, al Modernismo. En el referidísimo libro *Huidobro: los oficios de un poeta* René de Costa señala que la primera de estas dos revistas, como anticipación de la mencionada visita que hace Darío a Chile hacia finales de 1912, dedica un número completo³² en homenaje al poeta nicaragüense.

El periodo modernista de Huidobro, que puede condensarse en los libros y revistas referidos, se caracteriza por una visible necesidad de ir más allá de las convenciones literarias de esa escuela. Esto se advierte no sólo en los temas, en los que intenta incorporar nuevos elementos, tales como espejos corrientes, que son a la vez magas de cristal y disparaderos de imágenes sonámbulas, o en las variantes métricas y rítmicas de esos poemas, sino también en la manera de abordar ciertos tópicos modernistas que ya habían sido a su vez abordados, también de manera sarcástica, por

²⁹ Estos juegos recuerdan los caligramas de Apollinaire, composiciones que Huidobro debió conocer como suscriptor de las revistas literarias más avanzadas de ese momento, a saber: *Les soirées de Paris*, *Vers et Prose*, y *Mundial*, según señala René de Costa en *Los oficios de un poeta*. Op. cit. p. 48.

³⁰ DARÍO, Rubén. *Palabras liminares en Prosas profanas*. Madrid: Mundo Latino, 1921, p. 11.

³¹ Tomado de Costa, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. Op. cit. p. 19.

³² "Rubén Darío" *Musa Joven*, t. 5, Santiago de Chile, septiembre de 1912.

escritores como Herrera y Reissig, cuyo Modernismo anticipa el elemento humorístico de vanguardia.

A este último se ha vinculado por cierto también la formación de esa primera etapa de Huidobro. Ya durante la polémica que alrededor de los años veinte éste sostuvo por la paternidad de sus postulados creacionistas, Guillermo de Torre³³ había señalado el influjo del uruguayo en la poesía de Huidobro en cuanto a la conformación de las atmósferas presentadas en su libro La gruta del silencio (1913), en las que intenta alejarse del sentido romántico para sumergirse en el bullicio de las calles con perros que aullan a la luna y sapos que croan como si mascararan vidrio.

Huidobro, adscrito inicialmente al entusiasmo modernista, abandonará no obstante, más pronto que tarde, los lineamientos de esta escuela en busca de una mayor amplitud y originalidad en su escritura.³⁴ Esto se debe sin duda al diálogo que establecerá con las vanguardias europeas. Indaguemos mientras tanto esta presencia en Altazor.

33 Al respecto de esa polémica puede verse: TORRE, Guillermo de. La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy, en Tres conceptos de la literatura hispanoamericana, Buenos Aires: Editorial Losada, 1963, pp. 144-161.

34 Para quien esté interesado en esta primera etapa de Huidobro, véase el estudio que sobre su etapa modernista hace René de Cosia en Huidobro: los oficios de un poeta, México: F.C.E., 1984, pp-36-57. O el estudio que Eduardo Caracciolo hace en su libro La poesía de Vicente Huidobro en la vanguardia: Primeros libros, Madrid: Gredos, 1974, pp. 9-22. También puede verse el ensayo de Eduardo Mitre, El poema: figuración del espacio en Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo, Caracas: Monte Avila Editores, 1981, pp- 61-72.

Lectura modernista de Altazor

Resaltemos de entrada la deuda del poema con el Simbolismo en la conformación misma del personaje: Altazor, ángel caído. El ángel como símbolo moderno de la expatriación del alma, como una mediación entre el hombre y lo divino. El símbolo es milenario; desde los ángeles bíblicos, mensajeros de Abraham, hasta la religiosidad de nuestro momento, sin olvidar desde luego la figura de Lucifer, ángel caído de la gracia divina con el que Altazor se enlaza directamente. Establezcamos aquí otro paralelo: la caída de Altazor es también símbolo de la desventura del alma, pero en esa desventura marcha al lado de los que con orgullo soportan el destino de su rebeldía, y aún más, hacen de ella su único gozo.³⁵ De hecho el romanticismo maldito encarna en la figura del ángel caído la figura predilecta de su creación y es a esta precisamente a la que se enlaza la figura de Altazor.

Asimismo, la imagen de Altazor se vincula a la del mito clásico de Icaro en su intención desmedida por conquistar alturas inalcanzables, de lo que deviene la consecuente caída. Para el Modernismo el redescubrimiento de los símbolos clásicos, a través del Simbolismo, significó la fuente principal de la cual se nutren en gran parte sus códigos expresivos; Leda, Venus, Helena, Diana, Pan, Salomé, por mencionar sólo unos cuantos. La imagen del poeta, ya como ángel o como pájaro, se asemeja a la de Icaro y Faetón como señala Paz. Altazor intenta consumir la osadía de ambas figuras míticas en su tentativa por escudriñar las alturas, sólo que esas alturas "no relata(n) el viaje de Altazor por los cielos de la astronomía sino por los del lenguaje [...] las criaturas que combate Altazor no son humanas; son vocablos. No chorrean sangre sino, en mezcla indescriptible, sonidos y sentidos".³⁶ Altazor, como personaje, se configura así en el ideal mítico que quiere alcanzar la plenitud del ser en las alturas.

Por otro lado, el Modernismo vio al poeta como un cantor, como un hacedor de melodías y estableció un paralelo entre este hacer y la imagen del pájaro. Como hemos dicho, el Modernismo mitificó la labor del poeta hasta considerarlo como un ser aparte, lejos de la banalidad mundana, resguardado en la altura de su anhelo y de su sensibilidad. El nombre de Altazor funde en sí mismo ambos sentidos: alto-azor, la idea de altura como lejanía de lo trivial y la del pájaro (azor) como la del canto alado del poeta. A su vez la palabra azul enlaza un doble significado: la idea de «azul» y la de «cielo». El ave azul funde también otro sentido: el del color preferido del Modernismo que fue también un símbolo: el de la lejanía, la soledad, la nostalgia, lo fantástico.

El ángel, el pájaro, la caída y el azul son los símbolos que encierra el sólo nombre del poema y el de su personaje. El paracaídas es, desde luego, otro de los símbolos principales del poema, pero por su carácter puede verse más bien en el contexto futurista que estudiaremos en el capítulo siguiente.

³⁵ Altazor asume el espíritu desafiante de Madorro y de los llamados poetas malditos. En una polémica sostenida con Luis Buñuel acota - no sin los aires de grandeza a que era tan afecto - respondiendo a un insulto que el cineasta le había hecho: "Respecto a lo de artista fracasado es posible que tenga usted razón ¡pero! en mi fracaso voy junto a Rimbaud y Lautréamont." Tomado de COSTA, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. Op. cit. p. 195.

³⁶ PAZ, Octavio. *Convergencias*. México: Seis-Barral, 1992. p. 54.

En cuanto a imágenes sinestésicas el prefacio registra sólo una que se acerca a dicho procedimiento:

La montaña es el suspiro de Dios...³⁷

La montaña como creación divina *corresponde* a un supiro del dios que crea, así como en *correspondances* escribe Baudelaire " La naturaleza es un templo de pilares vivientes..." estableciendo una conexión directa entre una cosa y otra; este verso también afirma esa correspondencia entre la naturaleza y lo divino.

De esta índole tenemos otras:

Y el cielo escucha el paso de las estrellas que se alejan ³⁸

Cae la noche buscando su corazón en el océano
La mirada se agranda como los torrentes
Y en tanto que las olas se dan vuelta
La luna niño de luz se escapa de alta mar.³⁹

El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza.⁴⁰

Otra vez vemos cómo una acción encuentra eco en otra; cómo las cosas se corresponden en estrecha unidad.

Del Modernismo, el canto I conserva además el sentido de la vida como un ritmo universal:

La cuna de mi lengua se meció en el vacío
Anterior a los tiempos
Y guardará eternamente el ritmo primero
El ritmo que hace nacer los mundos ⁴¹

Como hemos visto la idea del ritmo universal, que viene desde Pitágoras, y su concepción de un universo musical, fue común tanto a parnasianos como a simbolistas de quienes pasa al Modernismo y a sus predecesores:

Los filósofos habían pensado al mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo. No era el lenguaje de las esferas, aunque ellos lo creyeron así, sino el de los hombres.⁴²

37 HUIDOBRO, V. *Alcazor*. Op. cit. p. 13.

38 HUIDOBRO, V. *Alcazor*. Op. cit. p. 19.

39 HUIDOBRO, V. *Alcazor*. Op. cit. p. 19 y 20.

40 HUIDOBRO, V. *Alcazor*. Op. cit. p. 22.

41 HUIDOBRO, V. *Alcazor*. Op. cit. p. 30-31.

42 FAZ, Octavio. *Los hijos del Lima. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1974. p. 96.

Pero más que como una idea filosófica, el movimiento simbolista tradujo esta idea como una resurrección del mito órfico que desemboca en la búsqueda de una poesía interior en la que la musicalidad es la fuente primordial de donde mana toda creación.⁴³ La visión órfica de Mallarmé fue una exhortación a encontrar una forma poética más cercana a la música; la conjunción de la vista y el oído, según sus principios, debía convertirse en el entendimiento poético.⁴⁴ Es muy conocida la fascinación que tanto Mallarmé como Baudelaire experimentaron hacia la música de Wagner, así como la estrecha relación que este movimiento mantuvo con músicos como Debussy. En esta misma línea puede incribirse el genio literario y musical de Hoffmann. Con el movimiento simbolista, la poesía recobra su esencia primigenia de ser musicalidad ante todo y como tal concebir al poema como una creación musical, tanto como el verso mismo.

Del Simbolismo, el canto I guarda también el sentido de las correspondencias universales en la descripción de un mundo en el que todo halla eco en lo otro:

El infinito se instala en el nido del pecho
 Todo se vuelve presagio
 [...]
 Un barco vestido de luces se aleja tristemente
 Y al fondo de las olas un pez escucha el paso de los hombres.⁴⁵

Todo el universo que Altazor refiere en el canto I se sostiene en la relación múltiple del mundo externo en su propio fluir; la noción de las correspondencias como armonía del ritmo íntimo del universo, de la poesía como música esencial linda ya en el canto con la idea creacionista que Huidobro quiere ofrecer:

Quiero darte una música de espíritu
 Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
 Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles.⁴⁶

Pero Huidobro no se contenta con apearse a la fidelidad que el Modernismo profesó a este precepto, quiere más bien liberarse de él, romper las ligaduras (como lo expresa en el canto III) que atan su pensamiento y su creación:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
 La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne
 Y cada pluma tiene un distinto temblor⁴⁷

⁴³ A este respecto nos dice en otro de sus libros Octavio Paz: "El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música." *Cuadrivio: El caracol y la sirena* (Rubén Darío), México: Joaquín Mortiz, 1976, pp. 11-65, pág. 38.

⁴⁴ Véase lo que apunta Ana Balakian sobre la inclinación musical del poeta y sus discípulos en su libro *El movimiento simbolista: Mallarmé y el cenáculo simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, pp. 93-125.

⁴⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 41-42.

⁴⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 40-41.

⁴⁷ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 42.

Así, en el canto I Huidobro parece proclamar a conciencia su postura por trascender el Modernismo en pro de su teoría poética.

* * *

El canto II, por su parte, es el que más ofrece reminiscencias románticas; y modernistas, como ya hemos señalado, mantiene la idea romántica del amor en la mujer, lo mismo que en el tono de rebeldía conque afirma al primero como un derecho irrevocable del ser humano. En el amor el alma halla su consumación, frente a él ninguna adversidad es suficiente para reducir el valor de estar vivo:

Qué me importan los signos de la noche
Y la raíz y el eco funerario que tengan en mi pecho
Qué me importa el enigma luminoso
[...]
Qué me importa ese miedo de flor en el vacío
Qué me importa el nombre de la nada.⁴⁸

La reminiscencia modernista se centra por su parte en este canto también en la mujer pero vista como símbolo de armonía y plenitud; ella es la fuerza que sostiene al mundo, generatriz de toda claridad, único puerto seguro en que el universo parece detenerse y eternizarse:

Inocente armonía sin fatiga ni olvido
[...]
Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito
Lejos de ti todo es mortal.⁴⁹

Hemos visto ya, al referirnos al sentido romántico, que la tradición modernista - lo ha señalado Paz- sustituye el ideal de lo divino por el del amor humano:

Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían el camino
¿Qué sería del universo?⁵⁰

El canto II ajusta a este terreno la concepción del mundo que presenta y cifra en el amor, que es la mujer, toda dinámica, todo sentido vital de afirmación y rebeldía. En este desafío el hombre afirma como destino su propia voluntad.

La versificación del canto, como la de todo el poema (salvo breves fragmentos) es libre, no usa ya las formas clásicas que el Modernismo cultivó todavía, es más bien la afirmación de la sensualidad terrena la que lo enlaza a ese movimiento. Recordemos que éste presenta a la mujer como símbolo de máxima armonía y gracia:

48 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 48.

49 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 46 y 47.

50 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 52.

¡Oh cisne! ¡oh sacro pájaro! ¡Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena
siendo de la hermosura la princesa inmortal
bajo tus blancas alas la nueva poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.⁵¹

En el canto II aparece también como el misterio máximo en el que se concilia esa otredad que canta el poeta:

Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
Se pierde el mundo bajo tu andar visible
Pues todo es artificio cuando tú te presentas
Con tu luz peligrosa
Inocente armonía sin fatiga ni olvido.⁵²

Es fácil notar que el carácter modernista del canto no tiene punto alguno de enlace con los dos que le preceden, en los que la orientación vanguardista de ambos se aleja del espíritu modernista. Aquí, en cambio, Huidobro se aparta de su idea angustiada de la vida para cifrar en el amor toda posibilidad de esperanza y de bienestar. La imagen de la mujer aparece como una idealización de lo sensual, emblema de lo erótico. Hemos señalado también el apego modernista al tópico romántico de hacer de la poesía y del amor un símil de lo divino en el hombre. Dice Octavio Paz que los poetas hispanoamericanos modernistas hacen de la poesía una revelación distinta a la religiosa convirtiéndola al mismo tiempo en la revelación original: el principio. De ahí la verdadera modernidad del Modernismo.

* * *

El canto III, constituido esencialmente por versos de ingenio y humor a la manera de las greguerías, a las que nos referiremos en el capítulo correspondiente a Creacionismo, reúne, sin embargo, no pocos ejemplos de sinestesia:

Las miradas serán ríos
Y los ríos heridas en las piernas del vacío.⁵³

No obstante, el uso de estas imágenes se presenta en el texto como algo no buscado; Huidobro se rebela contra las fórmulas modernistas: si al principio de estas imágenes alude a esa estética también la niega:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos *comos* iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos

⁵¹ DARIO, Rubén. *Prosas Profanas*. Op. cit. p. 21.

⁵² HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 46.

⁵³ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 55.

Sabemos posar un beso *como* una mirada⁵⁴

Como veremos más adelante, el último de estos versos corresponde ya a la estética creacionista por cuanto a la unión de dos realidades lejanas.

Buscando trascender el mecanismo comparativo no logra resistir la seducción del juego y se permite ironizar con audacia una madeja de imágenes valiéndose del mismo procedimiento:

Huminar cipreses como faroles
Anidar faroles como alondras
Exhalar alondras como suspiros
Bordar suspiros como sedas
Derramar sedas como ríos.⁵⁵

La lista se extiende a lo largo de treinta versos que apuntan a la ruptura sinestésica, estableciendo a la vez, una serie casi delirante de concatenaciones inscritas ya en un ámbito creacionista y a veces surrealista como veremos en su momento. La transición del Modernismo al Creacionismo pasa por el tamiz de las escuelas de vanguardia, especialmente por el del Cubismo, que, de alguna manera, reformula el proceso sinestésico pero partiendo no de la mezcla o conjunción de imágenes y sensaciones sino de la superposición o simultaneísmo de éstas. La unión de realidades distantes y aun opuestas tiene su antecedente en la sinestesia de colores relacionados a estados anímicos y de sonidos a imágenes auditivas y toda suerte de analogías en que los simbolistas y los modernistas incursionaron. Pero la estética cubista no busca la correspondencia sino la confrontación y la complementación de una realidad en otra; ampliar el universo con una mirada múltiple y simultánea, no simplemente reproducirlo.

El tercer canto conserva la idea modernista del poeta como un ave canora pero no cree ya en las fórmulas modernistas sino en la fuerza de la palabra desnuda de intenciones: "De la pura palabra y nada más / Sin imagen limpia de joyas"/; pasión que crea el juego del poeta en un intento por desencarnar la poesía, por hacerla transparente: "Eco de luz que sangra aire sobre aire"/ lo cual aparta la dirección del canto del carácter hermético simbolista.

En este anhelo por desnudar la forma Huidobro se acercaría tal vez más al deseo parnasiano, pero recordemos también que el Simbolismo desemboca en purismo y que de Mallarmé a Juan Ramón, pasando por los discípulos de ambos maestros, se consolida con enorme fuerza un deseo por lograr una poesía de tal manera nítida que fuese a la vez principio y fin de sí misma.

En el canto IV encontramos todavía ejemplos aislados de imágenes sinestésicas y resabios modernistas en que se ve a la vida como un universo de signos cifrados y de correspondencias:

⁵⁴ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 56.

⁵⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 57.

Detrás de tu secreto te escondías
 En sonrisa de párpados y de aire
 Yo levanté la capa de tu risa
 Y corté las sombras que tenían
 tus signos de distancia señalados⁵⁶

Estas persistencias inciden escasamente y sólo podemos hallarlas entretejidas a otros elementos ya de corte vanguardista:

Todo es triste como el niño que está quedándose huérfano
 O como la letra que cae en medio del ojo
 [...]
 O como la cabeza de la serpiente donde sueña el opio⁵⁷

Asimismo, encontramos algún fragmento de prosa (recordemos que el Modernismo en nuestra lengua abrió paso a la prosa poética como resultado de la ruptura de géneros a que dio lugar la revolución romántica); queda también la recurrencia de enlazar al poeta con el ruiseñor pero ya este canto anuncia la retirada hacia otra ruta de mayor experimentación.

El canto V apenas deja ver alguna reminiscencia simbolista " Hay un espacio des poblado /Que es preciso poblar/*De miradas con semillas abiertas*", o algún fragmento breve de ritmo uniforme pero nada que evidencie en él una verdadera orientación modernista.

Los cantos VI y VII deben estudiarse ya en otro contexto: sólo podemos apuntar aquí, que ambos conservan la musicalidad tradicional de la poesía hispana; el canto VI registra algunos fragmentos de versos octosílabos que permiten establecer cierta familiaridad con el ritmo musical utilizado por el Modernismo - recordemos que en su afán por diversificar el ritmo y conseguir una musicalidad más extensa para el poema esta escuela se sirvió de toda clase de metros-. De este modo los dos cantos finales se acercarán mucho más a la polifonía parnasiana en su obsesión por conseguir la pureza melódica del poema.

Para concluir este apartado conviene resaltar cómo a partir del tercer canto la cercanía de Huidobro a la escuela modernista va disipándose, mientras se afirma el carácter experimental de vanguardia en el poema como una necesidad imperativa por indagar terrenos "inexplorados", búsqueda que nos conducirá a otros horizontes y a otras propuestas.

⁵⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 61.

⁵⁷ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 67.

BIBLIOGRAFIA

Directa

BÉGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du mal. Paris: Jean-Jacques Pauvert, Editeur, 1957.

COSTA de René. Huidobro: los oficios de un poeta: *Modernismo* pp. 36-57 México: F.C.E., 1984.

DARIO, Rubén. Prosas profanas. Madrid: Editorial Juan Pueyo, 1920.

GICOVATE, Bernardo. Ensayos sobre poesía hispánica: del modernismo a la vanguardia, México: Editorial de Andrea, 1967.

GIMFERRER, Pedro. Antología modernista. Barcelona : Ediciones Península, 1981.

GULLON, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos. 1973.

HUIDOBRO, Vicente. Altazor. México, Premiá, 1990.

JIMÉNEZ, J. Olivio. El simbolismo. Madrid: Taurus (El escritor y la crítica número 113), 1979.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. El modernismo. Notas de un curso, 1953. México: Aguilar, 1952.

PACHECO, José Emilio. Antología modernista. México: U.N.A.M. 1970.

PAZ, Octavio. Cuadrivio. México, Joaquín Mortíz, 1976.

----- Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México: F.C.E. 1983.

SCHENK, H.G. El espíritu de los románticos europeos. México: F.C.E. 1983.

VELA, Arqueles. El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica. México: Porrúa (Sepan Cuantos número 217), 1979.

Indirecta

BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Madrid: Editorial Visor, (Colección Visor de poesía número 72), 1982.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. Rimas. México: Editorial El Libro Español, 1975.

HUIDOBRO, Vicente : Ecos del alma.(1911)La gruta del silencio.(1913) Canciones en la noche. (1913) : Las pagodas ocultas.(1914), Adán (1916) El espejo del agua (1916) en Obras completas Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. t.1.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. Antología poética. México: Ediciones Rei, (Letras hispánicas, 19), 1988.

MACHADO, Antonio. Soledades, Galerías, Otros poemas. México, Ediciones Rei (Letras hispánicas, 180), 1988.

MALLARME, Stephan. Un golpe de dados. México: Ediciones El Caballito, 1973.

PAZ, Octavio. Convergencias. México: Seix-Barral, 1992.

WHITMAN, Walt. Canto de mí mismo. México: *Material de lectura moderna, núm. 59*. Coordinación de Difusión Cultural, U.N.A.M., 1990.

RASGOS FUTURISTAS EN ALTAZOR

La modernidad del Futurismo

El Futurismo como celebración de la modernidad parte de la negación del pasado en una exaltación del sentido vital y agresivo así como del culto a la velocidad y al maquinismo que éste supo imponer al joven siglo XX. El *primer manifiesto futurista*¹ publicado en París en 1909 compendia en once puntos las propuestas esenciales de la doctrina que Filippo Tomasso Marinetti desarrollará ya sin nuevas aportaciones consustanciales a lo largo de más de treinta manifiestos. Como partícipes del nuevo siglo los futuristas se erigen en los representantes imperecederos de esa modernidad que exige nuevos cultos, nuevas idolatrías: cantar a la máquina, a la velocidad, al cambio, crear la utopía de un futuro esplendoroso y perfecto en donde la creación lírica del hombre se empate con la creación maquinista. Los futuristas celebran la modernidad no ya desde la visión hedonista y suntuosa del Modernismo sino con una postura radical de cambio, de ruptura. Sacudir la tutela de la tradición y ponderar el presente con cara al futuro es lo que más importa para ellos. Para los futuristas su *locus amoenus* no se da, como para los románticos, en el pasado remoto ni en la geografía recóndita, su fuga en el tiempo se da hacia lo porvenir; su exotismo es el futuro del cual se erigen en artífices e ingenieros. La idea del progreso empatada con la de la creación maquinista que hereda a nuestra civilización la Revolución Industrial halla su culminación en la idea utópica futurista. Nadie como los futuristas ha visto en este aspecto tal motivo de exaltación y de materia para la creación artística. El furor futurista crea su poética de estos elementos: modernidad, velocidad, y maquinismo. Con ellos construye un nuevo sagrado, un nuevo mito de prefectibilidad y plenitud: el futuro. Tal es la lectura que se desprende de este *primer manifiesto*, el cual, como señala Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia*,² puede considerarse como el acta de nacimiento de ese movimiento; en esos once puntos Marinetti delinea los alcances que la escuela futurista aportará a la vanguardia artística de su momento en este y en posteriores escritos teóricos. El documento, firmado de manera personal por Marinetti, declara:

1 « Queremos cantar el amor del peligro el hábito de la energía y la temeridad.»

2 « El coraje, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.»

3 « La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis del sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puño.»

4 « El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con

¹ El *Primer manifiesto futurista* fue publicado en el periódico *Le Figaro*, en París, el 20 de febrero de 1909.

² Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

su caja adornada de gruesos tubos como serpientes de humo...un automóvil de carreras, que parece correr sobre metrallas, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.»

5 « Queremos enseñar al hombre que tiene el volante, del cual el asta ideal atraviesa la tierra, lanzada en el circuito de su órbita.»

6 « Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, con esfuerzo y magnificencia para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.»

7 « No hay más belleza que en la lucha. Ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra fuerzas ignotas para reducirlas a postrarse ante el hombre.»

8 « ¡Estamos situados en el extremo promontorio de los tiempos!...¿Por qué mirar atrás si queremos tirar la misteriosa puerta de lo imposible? El tiempo y el espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente. »

9 « Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor del libertario, la bella idea por la cual se muere y se desprecia a la mujer. »

10« Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie. Combatimos contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista o utilitaria. »

11« Nosotros cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía: cantaremos las mareas multicolores y polifonas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros encendidos por violentas lunas eléctricas, a las ávidas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrilleo de los ríos bañados por el sol; a los paquebots aventureros humeando en el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que pifan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos , y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta.»

Como tendremos oportunidad de constatar a lo largo de este trabajo, la propuesta primordial de ruptura de estas consignas será el punto de partida para las demás escuelas de vanguardia que pretendieron aportar una poética propia; a partir del Futurismo la necesidad de llegar a resultados artísticos que no fueran una repetición de fórmulas gastadas, sino que aportasen una nueva estética, será la directriz primordial de la poética vanguardista. Desde luego hay que tener muy claro que cada una de esas escuelas supo crear un camino propio y en ocasiones incluso opuesto al de sus predecesoras.³

Por lo que toca a este *primer manifiesto*, el culto a la velocidad y a lo moderno - cifrado en la máquina y las invenciones tales como el teléfono, el telegráfo, el fonógrafo etc. - crea realmente una nueva sensibilidad, no tanto por la actitud pueril de sus desplantes agresivos, sino porque los futuristas intuitivamente saben situarse en la velocidad que los acontecimientos históricos imprimirán al nuevo siglo. Es justo admitir que después de las formulaciones futuristas la sensibilidad artística no volverá a las delicuescencias simbolistas o modernistas y que la dinámica interior de los movimientos de principio de siglo registrará un cambio tajante. Lo vemos claramente en el Surrealismo, el cual a pesar de su marcada orientación neorromántica se inscribe también en esa ansia del tiempo por agotar el aquí y el ahora. La escritura automática halla también su punto de conexión con la fiebre por la velocidad que el Futurismo desborda. Por otro lado, la postulación de concebir a la poesía como "un violento asalto contra las fuerzas ignotas para reducirlas a postrarse ante el hombre" hallará distintos ecos y reformulaciones a lo largo de las otras escuelas de vanguardia. Este deseo por violentar las fuerzas ignotas - sin ser lo mismo - puede enlazarse al culto que el Cubismo y el Creacionismo rinden al elemento de sorpresa para producir la emoción poética, o al sentido intempestivo de la espontaneidad dadaísta. Pero también debemos apuntar que este documento presenta ya los gérmenes fascistas hacia los que derivará años más tarde Marinetti y que le valdrán el menosprecio de otros movimientos de vanguardia como el Dadaísmo y el Surrealismo, sobre todo por lo que se refiere a su glorificación de la guerra como higiene del mundo.

Al primer manifiesto suceden otros tantos en los que se incluye un programa vastísimo que comprende no sólo el arte sino la vida misma⁴. De todos estos el que más interés tiene para nosotros es el *manifiesto técnico de la literatura futurista* fechado en Milán el 11 de mayo de 1912, mismo que reproducimos aquí de manera compendiada⁵:

1 ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS
DISPONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR, TAL COMO
NACEN.

2 LOS VERBOS DEBEN USARSE EN INFINITIVO, para
que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos

³ Puede decirse que casi todas las escuelas de vanguardia toman como punto de partida la negación inmediata del movimiento que las precede; tal es el caso del Creacionismo con el Futurismo, del Dadaísmo con el Cubismo y del Surrealismo con el Dadaísmo.

⁴ Andrés Soria dice a este respecto: "Desde su nacimiento, pues, la vanguardia va unida al proyecto utópico de igualar el arte y la vida; en un primer momento, el romántico, intentando elevar el caos de la actualidad inmediata a un cosmos de progreso, luego ya en nuestro siglo tratando de acomodar la realidad del arte a la realidad social". *Vanguardismo y Crítica literaria en España*, Madrid: Ed. Istmo, 1988, p. 12.

⁵ La versión que reproducimos aquí ha sido tomada del libro *Manifiestos y Textos futuristas*, Barcelona: Ediciones del Cotat, 1978, pp. 156-166.

al yo del escritor que observa e imagina. El infinitivo del verbo puede dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que percibe.

3 SE DEBE ABOLIR EL ADJETIVO, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial. El adjetivo teniendo en sí mismo un carácter alusivo es incompatible con nuestra visión dinámica, puesto que presupone una pausa y una meditación.

4 SE DEBE ABOLIR EL ADVERBIO, vieja hebilla que mantiene unidas a las palabras. El adverbio conserva en la frase una fastidiosa unidad de tono.

5 CADA SUSTANTIVO HA DE TENER SU DOBLE, o sea, cada sustantivo debe preceder, sin conjunción, al sustantivo con el que está ligado por analogía. Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, muchedumbre-resaca, plaza-embudo, puerta-grifo. Del mismo modo que la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre. Hay que suprimir pues, el *como* el *cual* el *así* el *parecido a*. Mejor aún, hay que fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen de escorzo mediante una sola palabra esencial.

6 ABOLIR TAMBIEN LA PUNTUACION. Al haberse suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda anulada, en la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y las comas. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + > < - X: = y signos musicales.

7 Hasta el momento los escritores se han abandonado a una analogía inmediata. Por ejemplo han comparado el animal al hombre o a otro animal, lo que equivale, más o menos, a una especie de fotografía. (Por ejemplo han comparado un fox-terrier con un pequeñísimo pura sangre. Otros, más adelantados, podrían comparar al mismo fox-terrier trepidante con una pequeña máquina Morse. En cambio yo, lo comparo con el agua hirviendo. EN ELLO HAY UNA GRADUACION DE ANALOGIAS CADA VEZ MAS AMPLIAS, y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas aunque lejanísimas.) La analogía no es otra que el profundo amor que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Sólo por medio de extensísimas analogías un estilo orquestal, y la vez polícrómico, polifónico y polimorfo, puede abarcar la vida de la materia.
[...]

Las imágenes no son flores para escoger y recoger con parsimonia, como decía Voltaire. Constituyen la sangre misma de la poesía. La poesía debe ser una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas, sin las cuales no es más que anemia y clorosis.

Cuanto más amplias relaciones contengan las imágenes, más conservan su fuerza de asombro. Es menester - dicen - ahorrar la admiración del lector. ¡Vamos! Curémonos, más bien, de la fatal corrosión del tiempo, que no sólo destruye el valor expresivo de una obra maestra, sino también su capacidad de asombro. ¿Acaso no han destruido ya nuestros viejos oídos demasiadas veces entusiastas a Beethoven y Wagner? Por lo tanto debemos abolir todo lo que la lengua contiene de imágenes estereotipadas y de metáforas descoloridas; o sea casi todo.

NO EXISTEN CATEGORIAS DE IMAGENES, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos. El estilo analógico es el dueño absoluto de toda materia y de su intensa vida.

9 Para representar los sucesivos movimientos de un objeto debemos representar la *cadena de analogías* que éste evoca, cada una de ellas condensada y recogida en una palabra esencial.[...]

10 Puesto que toda clase de orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y prudente es necesario orquestrar las imágenes disponiéndolas según un MAXIMO DE DESORDEN.

11 **DESTRUIR EN LA LITERATURA EL "YO"**, o sea la psicología. El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosas, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, de la que se debe captar la esencia a golpes de intuición, cosa que jamás podrán hacer los físicos ni los químicos. Sorprender a través de los objetos en libertad y los motores caprichosos la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera etc. Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, por la OBSESION LIRICA DE LA MATERIA.

[...]

...El calor de un pedazo de hierro es para nosotros mucho más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.

Queremos representar, en literatura, la vida del motor, nuevo animal instintivo del que conoceremos el instinto general cuando conozcamos los intintos de la diferentes fuerzas que lo componen.

[...]

Tenemos que introducir en la literatura tres elementos que hasta ahora han sido descuidados:

- 1 EL RUIDO (manifestación del dinamismo de los objetos);
- 2 EL PESO (facultad de vuelo de los objetos);
- 3 EL OLOR (facultad de esparcimiento de los objetos.)

Por ejemplo esforzarse para conseguir el paisaje de olores que percibe un perro. Escuchar los motores y reproducir sus conversaciones. La materia siempre ha sido contemplada por un yo distraído, frío, demasiado preocupado por sí mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas.

El hombre tiende a ensuciar con su joven alegría o con su viejo dolor a la materia, que posee una admirable capacidad de arremetida hacia un mayor ardor, un mayor movimiento, una mayor subdivisión de sí misma. La materia no es ni triste ni alegre. Su esencia es el coraje, la voluntad y la fuerza absoluta. Pertenece por entero al poeta adivinador que sepa librarse de la sintaxis tradicional, pesada, limitada, pegada al suelo, sin brazos y sin alas, porque solamente es inteligente. Sólo el poeta asintáctico y de palabras desligadas podrá penetrar la esencia de la materia y destruir la sorda hostilidad que la separa de nosotros.

[...]

Las profundas intuiciones de la vida coligadas entre sí, palabra por palabra, según su ilógico nacer, nos darán las líneas generales de una PSICOLOGIA INTUITIVA DE LA MATERIA. Que se me reveló desde lo alto de un aeroplano. Observando los objetos desde un nuevo punto de vista, ya no de cara o de espalda, sino de pico, o sea de escorzo, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua.

¡Ojalá que todos vosotros que me habéis amado y seguido hasta aquí, poetas futuristas, fueráis como yo frenéticos constructores de imágenes y valerosos exploradores de analogías! Pero vuestras angostas redes de metáforas están por desgracia demasiado llenas del plomo de la lógica. Os aconsejo aligerarlas, para que vuestro gesto inmensificado pueda lanzarlas lejos, desplegadas sobre un océano más amplio.

Juntos inventaremos lo que yo llamo la IMAGINACION SIN HILOS. Algún día llegaremos a un arte aún más esencial, cuando nos atrevamos a suprimir todos los primeros términos de nuestras analogías para conseguir tan sólo la continuación ininterrumpida de segundos términos. Para ello, hemos de renunciar a ser comprendidos. Ser comprendidos no es necesario. Nosotros no lo necesitamos cuando expresábamos fragmentos de la sensibilidad futurista mediante la sintaxis tradicional e intelectiva.

La sintaxis era una especie de contracrifa abstracta que servía a los poetas para informar a las muchedumbre del color, de la musicalidad, de la plástica y de la arquitectura del universo. La sintaxis era una especie de intérprete o de cicerone monótono. Hay que suprimir este intermediario, para que la literatura entre directamente en el universo y se funda con él.

[...]

Nos reprochan: " ¡Vuestra literatura no será hermosa! ¡Perderemos la sinfonía verbal, con sus armoniosos contoneos y sus cadencias tranquilizantes! " ¡Por supuesto! ¡Y por fortuna! En su lugar utilizamos todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos rodea. ADOPTAMOS VALEROSAMENTE LA POSTURA DEL "MALO" DE LA LITERATURA Y MATAMOS LA SOLEMNIDAD. ¡Vamos!

¡No adopteis estos aires de sumos sacerdotes al escucharme!
 ¡Hemos de escupir diariamente sobre el *Altar del Arte*! Nosotros
 entramos en los dominios ilimitados de la libre intuición. ¡
 Después del verso libre por fin LAS PALABRAS EN
 LIBERTAD!

[...]

¡Poetas futuristas! Yo os he enseñado a odiar las bibliotecas y los
 museos, para prepararos a ODIAR LA INTELEGENCIA,
 despertando en vosotros la divina intuición, don característico de
 las razas latinas. Por medio de la intuición venceremos la
 hostilidad aparentemente irreductible que separa nuestra carne
 humana del metal de los motores.

Después del reino animal se inicia el reino mecánico. Con el
 conocimiento y amistad de la materia, de la cual los científicos
 solamente pueden conocer las reacciones físico-químicas,
 nosotros preparamos la creación del HOMBRE MECANICO DE
 PARTES CAMBIABLES. Nosotros lo liberaremos de la idea de
 la muerte, y por consiguiente de la muerte misma, suprema
 definición de la inteligencia lógica

Como vemos, en el manifiesto de la literatura futurista Marinetti va más allá de
 proponer una simple reforma sintáctica: busca llegar a la destrucción misma de todas
 las reglas para alcanzar la libertad absoluta del azar, propone la abolición del adjetivo a
 fin de restituir al sustantivo su propia esencia, recomienda el uso del verbo en infinitivo
 para conseguir una mayor elasticidad en el adjetivo y darle movimiento al lenguaje. Su
 visión dinámica de la palabra, como ya apuntamos, parece a veces proponer el fluir
 psíquico de la escritura automática de que hablaron más tarde los surrealistas.

Esta propuesta de abolir el adjetivo, por otro lado, parece ser el indicador de
Arte poética texto inicial de El espejo del agua, (1916) en que Huidobro, muy a la
 manera de Darío, escribe su famosa consigna:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
 El adjetivo, cuando no da vida, mata⁶

No obstante, Marinetti no tarda en advertir la dificultad de suprimir totalmente
 los adjetivos y propone entonces en subsecuentes manifiestos el uso «semafórico» de
 éstos, de tal suerte que puedan nivelarse a voluntad las «paradas de las analogías» a toda
 velocidad.

El manifiesto técnico firmado de manera personal por Marinetti llamó
 vivamente la atención por la ruptura sintáctica y tipográfica en él pretendida. Marinetti
 llevó más tarde su intención innovadora a términos casi pictóricos, rompiendo la
 armonía tradicional de la página impresa en la cual debían mezclarse más de veinte
 caracteres y diversos colores de tintas. En este punto, y a pesar de la inicial polémica
 que sostuvo con la poética de Marinetti, Huidobro se acercó bastante al Futurismo, no

⁶ HUIDOBRO, Vicente. *Arte poética: El espejo de agua*, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, ed. Andrés Bello, 1976.

sólo en los poemas de su etapa cubista publicados en *Nord-Sud*⁷ y recogidos más tarde en *Horizon Carré*,⁸ *Poemas árticos*, *Tour Eiffel*, *Hallali*⁹ sino en *Altazor*.¹⁰ Como señala René de Costa de su etapa anterior a la publicación de este poema llegó incluso a realizar una exposición de su propia poesía pintada a mano en 1922, con poemas que él mismo llamó "poème-peint".

El Futurismo literario proponía, como hemos visto, reemplazar los signos ortográficos por los musicales y los matemáticos, pero además la distribución tipográfica del texto debía contribuir a la ruptura de la concepción tradicional de los poemas al suprimir la puntuación. Este propósito halla su precedente inmediato en *Un coup de dés* en el que Mallarmé abrió la ruta hacia una nueva concepción espaciotemporal en el poema. Marinetti encontró en la obra maestra del Simbolismo no sólo un ejemplo a seguir en la distribución y la tipografía sino en la idea de la relatividad como ecuación - no de lo absoluto como en el poeta francés - sino tan sólo de lo real. Creemos que, a diferencia de Mallarmé, Marinetti jamás buscó la experiencia de lo absoluto en su poesía: si se refiere a ella lo hace únicamente en un sentido retórico, en el primer manifiesto, en donde ya vimos dice estar situado en un absoluto presente. Los versos que dan inicio a ese poema en los que se lee: « un golpe de dados jamás abolirá el azar. Jamás. Aunque lanzado en circunstancias eternas desde el fondo de un naufragio» parecen encontrar eco en el deseo azaroso de las «parole in libertà» y de su disposición casi involuntaria en el texto futurista.

El Futurismo rechazó los elementos anecdóticos y autobiográficos en literatura. La supresión de la historia personal tiene que ver desde luego con la negación del «yo» romántico individual y subjetivo en una afirmación de lo objetivo/colectivo (su fervor por las multitudes). El yo romántico individual se transforma en yo colectivo que celebra la modernidad. Recordemos tan sólo el *nosotros* con el que se enuncian los manifiestos futuristas. En esta transformación del yo subjetivo al yo objetivo Marinetti intenta otro tipo de entusiasmo que el puramente espiritual; exalta a la materia frente al sentimiento, dota a la creación mecánica de una fuerza similar a la de la naturaleza. Propone entonces encaminar nuestra intuición hacia el conocimiento de esa nueva sensibilidad sumergiéndonos de lleno en las cosas hasta alcanzar «la psicología intuitiva de la materia».

Mediante la intuición venceremos la hostilidad aparentemente irreductible que separa nuestra carne humana del metal de los motores¹¹

7 Revista literaria publicada en París bajo la dirección de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro del 15 de marzo de 1917 al 18 de abril de 1918 con un total de 14 números.

8 La primera edición de este libro se hizo en París en diciembre de 1917 a cargo de Paul Birault quien era el editor principal de los escritores de vanguardia. Como señala René de Costa, este libro "constituyó el debut oficial de Huidobro como poeta en Francia". Costa, René de *Huidobro: los oficios de un poeta*. Op. cit. p. 75. *Horizon carré* se encuentra en *Obras Completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976.

9 Estos tres libros que pertenecen tanto como *Horizon carré* a la etapa de mayor contacto de Huidobro con la vanguardia parisina fueron no obstante publicados en Madrid todos en 1918, ya que Huidobro se había refugiado en España de la Primera Guerra Mundial.

10 La primera edición de *Altazor* fue hecha en Madrid por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en mayo de 1931. Véase Costa de René. *Los oficios de un poeta*. Op. cit. p. 185.

11 MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto técnico de la Literatura futurista en Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotat, 1978.

*Téléphone*FIS TELÉPHONIQUES
CHEMINS DES MOTSET dans la nuit
Violon de la lune
UNE VOIX

Une montagne

s'est levée devant moi

Ce qui attend derrière

cherche son chemin

DEUX ENDROITS

DEUX OREILLES

Une route à parcourir

Paroles

le long de ton cheveu

ALLO

ALLO¹³

A pesar de la yuxtaposición temporal y espacial característica del Cubismo, el poema presenta elementos futuristas. El hecho de que el poema celebre el "Teléfono" nos da la clave para poder analizar su filiación con el Futurismo. La presencia del teléfono como objeto de la "modernidad" vincula a través de sus hilos dos espacios (el del amado y el de la amada) "Fils téléphoniques/ Chemins des Mots [...] DEUX OREILLES [...] ALLO....ALLO. Esa experiencia simultaneísta (lograda a través de la disposición de las palabras en el espacio y las diferentes tipografías) es al fin de cuentas una celebración de la modernidad.

Se podrían analizar también los elementos cubistas que integra, por ejemplo, la ruptura de la sintaxis y de la imagen con referencias duales en la que los hilos telefónicos son a la vez la cabellera de la amada. El Cubismo, hijo de la relatividad, confronta en un mismo plano, o tiempo, distintos puntos de vista dando como resultado una visión que no es ya lineal sino paralela, así, podemos encontrar en el poema dos imágenes en un mismo plano o por el contrario dos planos distintos de una misma imagen. La conversación telefónica que refiere este poema traduce la visión dual de las dos personas que sostienen el diálogo en donde la velocidad futurista nos permite saltar de una visión a la otra y tener las dos ópticas en un mismo tiempo gracias al sentido simultaneísta del Cubismo.

La presencia de estos elementos puede constatarse no sólo en ejemplos aislados como los que hemos ofrecido sino en casi toda la obra poética de Huidobro, de ello dan cuenta los libros Horizon carré (París, 1917), (considerado por la crítica el libro donde logró su mejor producción cubista); Tour Eiffel (Madrid, 1918); Poemas árticos (Madrid, 1918); Ecuatorial (Madrid, 1918); Hallali (1918); Automne régulier (París, 1925); Tout à coup (París 1925), en lo cuales encontramos abundancia de elementos

¹³ HUIDOBRO, Vicente. *Téléphone en Horizon carré*. París, 1917. Este libro puede leerse en las *Obras Completas de Huidobro* editadas por Andrés Bello: Santiago de Chile, 1976.

tanto futuristas como cubistas. A saber: el sentido de velocidad, la exaltación de la vida moderna y de la máquina, el empleo de la sintaxis y de la imagen como la forma en que el poeta expresa la emoción, a lo cual nos referiremos también en el capítulo siguiente. En los libros finales *Ver y palpar* (Santiago de Chile, 1941) *El ciudadano del olvido* y *Últimos poemas*. (Ambos publicados en Santiago de Chile en 1948) la presencia futurista es escasa pero aún encontramos algún indicio de esta filiación. Veamos algunos ejemplos:

Si siguiendo el orden propuesto en la enumeración de los libros referidos vemos que el poema *Cowboy*, perteneciente a su libro *Horizon carré*, ofrece los siguientes versos: " *SON POULANT FERRÉ D'AILES/ N'A JAMAIS DE PANNE* " y estos otros en donde celebra la modernidad con sus ciudades de rascacielos: " *Dans les gratte-ciels/ Les ascenseurs montent comme des thermomètres*." En el poema *Aéroplane*, del mismo libro, hace de éste un símil de la cruz: " *Une croix/ s'est abattue par terre/ Un cri brissa les fenêtres/ Et on se penche/ sur le dernier aéroplane/ [...]* *LA CROIX DU SUD /Est le seul avion qui subsiste/* ". *Tour Eiffel* por su parte canta a la torre parisina convertida en símbolo de la modernidad y de la vida cosmopolita del París, refugio de los vanguardistas que eran en su gran mayoría extranjeros, así Huidobro nos presenta a la torre Eiffel como una columna de palabras remitiéndonos con ello a otro símbolo antiquísimo: el de la Torre de Babel: " *Tour Eiffel/ Guitarre du ciel/ Ta télégraphie san ffls/ attire les mots/ Comme un rossier les abeilles/ [...]* *Et c'est un ruche de mots/ Ou un ercier de miel!*" *Poemas árticos* traduce en el poema *Exprés* el sentido cosmopolita que ya el Simbolismo y el Modernismo habían aportado y que el Futurismo retoma como rasgo de su negación al estatismo así como de su afirmación a la movilidad; el hombre moderno que el Futurismo esboza es el hombre de mundo que viaja en automóvil o en aeroplano y que se desplaza por la vida como por su casa de una ciudad a otra: " *Una corona yo me haría/ De todas las ciudades recorridas/ Londres/ Roma / Madrid/ Nápoles/ París/ Zurich!*". El poema celebra además la velocidad del tren, elemento que lo enlaza también al Futurismo. *Alerta*, otro poema de este libro anota: " *Cien aeroplanos/ Vuelan en torno de la luna*." *Egloga* registra este verso: " *Hay una panne!¹⁴ en el motor!*" *Vermouth* por su parte, presenta la misma actitud espacio-temporal que se celebra en el primer manifiesto: " *Los árboles tienen orejas para esta voz que canta/ Todos los siglos cantan en mi garganta!*", el poema *Universo*, también de este libro, registra: " *Junto al arco voltaico/ Un aeroplano daba vueltas!*" *Ecuatorial*, poema extenso nos da los siguientes ejemplos: " *Bajo la sombra de aeroplanos vivos / Los soldados cantaban en las tardes duras/ [...]* *Entre la hierba/ Silva locomotora en celo/ [...]* *El divino aeroplano/ traía una rama de olivo entre las manos/ [...]* *Bajo el bosquecillo afónico/ Pasan lentamente/ las ciudades cautivas/ Cosidas una a una por hilos telefónicos/ Y las palabras y los gestos/ Vuelan en torno del telegrafo/ [...]* *Los aeroplanos fatigados/ Iban a posarse sobre los pararrayos/ Biplanos en cinta/ pariendo al vuelo entre la niebla/ [...]* *Los aviones volaban junto al faro/ [...]* *bajo el cielo oblongo/ Diez Zepelines vinieron a París/ [...]* *Los ascensores descansan en cuclillas/ [...]* *Esta tarde yo he visto los últimos affiches fonográficos/ [...]* *Siglo embarcado en aeroplanos ebrios*." Como se ve este poema muestra abundancia de elementos que aluden al sentido maquinista pero su Futurismo no sólo se mide por ellos sino por la exaltación de ese nuevo espíritu que quiere desacralizar el pasado para afirmar el valor de la modernidad dando un sentido inhabitual a lo que nos es conocido: " *Un tren puede rezarse como un rosario/ La cruz humeante perfumaba los llanos/ Henos aquí vagando entre los santos/ El tren es un pedazo de ciudad que se aleja/ [...]* *Siglo/ Sumérgete en el sol/ Cuando la tarde aterriza en un campo de aviación/ Hacia el solo aeroplano/ Que cantará un día en el azul/ Se alzará de los*

¹⁴ *panne* es un galicismo que los chilenos usan por avería o desperfecto. Se infiere que el poema describe una situación de reflexión ante el desperfecto de su coche y su repentino encuentro con el paisaje que lo sitúa ante su pasado.

años/ *Una bandada de manos/ CRUZ DE SUR/ SUPREMO SIGNO AVION DE CRISTO/*." Hallali en el poema que se titula 1914 nos da la siguiente muestra: "*Toutes les tours de L'Europe se parlaient en secret/*." Aquí la presencia de los rascacielos es una clara celebración de la modernidad. *Les villes*, también de este libro, habla de los trenes y de las estaciones en referencia al dinamismo futurista: "*Les trains s'envont sur des cordes parallèles/ On pleure dans toutes les gares/*." Automne régulier que reúne poemas escritos entre 1918 y 1922 presenta, en el poema que lleva el nombre del libro, el siguiente ejemplo: "*Oblie-moi/ Pilote sans navire et sans loi/*" mientras que el poema Clef des saisons refiere: "*Il y a la pluie à gauche et l'aéroplane à l'est/*"; en la misma vertiente Ombres chinoises celebra una vez más el avión: "*La colombe est tachée de charbon/ Mais nous avons encore la pureté de l'avion/*" y en este mismo poema más adelante apunta: "*L'alouette de téléphone dort sur la ficelle/*" y ya casi el cierre del poema dice: "*Je n'aime pas le Printemps électrique/ Où chaque feuille en s'ouvant faisait un bruit mécanique/*." Tout à coup, libro que compendia poemas escritos entre 1922 y 1923, advierte desde su nombre el sentido de velocidad y de lo instantáneo que la sensibilidad de Huidobro ha asimilado. Del sentido maquinista al que nos hemos abocado encontramos el poema 16: "*Le finiculaire du principe mont mieux que le soleil/*;" en el 23: "*Que discutent les autres saints/ Dans leurs langage d'aéroplane/*;" en el 24: "*Je connais les chemins dociles/*" [...] *Et la voiture des battements homogènes/*;" y en el poema 29: "*Que tu sois tisserand du pluies/ Ou bien fleur d'automobile oublié/*." Ver y palpar que reúne poemas escritos entre 1923 y 1933 nos da en el poema Hasta luego el siguiente ejemplo: "*La mariposa boreal se acerca y el candor/*" [...] *Antes que la flor hélicóptera que seguimos con los ojos/*." Mientras que en el poema VII de este libro leemos: "*El Rhin es un turista/*" [...] *Gira gira tu agua cinematográfica/*." Por último en El ciudadano del olvido que compendia poemas escritos entre 1924 y 1944 encontramos en el poema escrito en prosa Irreparable, nada es irreparable la siguiente muestra: "*No he regateado las descargas de mi corazón, ni la electricidad de mis pupilas* [...] *Mi avión aterrizó siempre sobre arrecifes donde aguardaba las manos temblorosas ...*"

La lista ha sido numerosa pero sirve para demostrar que el influjo de la poética futurista en la obra de Huidobro no fue momentáneo ni se restringió sólo a Altazor sino que es una constante en la visión moderna que el poeta chileno comparte con Marinetti. De hecho es Marinetti quien proclama que la visión del mundo desde su aeroplano resulta totalmente diferente a la que puede tener cualquier terrestre. Se recordará el punto 11 del manifiesto técnico en donde habla de la nueva perspectiva que la altura de su aeroplano le confiere.

Para finalizar este punto conviene señalar, como bien lo ha visto G. de Torre en el capítulo que dedica al Futurismo en su Historia de las literaturas de vanguardia, que tal vez por ser el primero de los estallidos del nuevo siglo o por su exacerbado pragmatismo (que derivó para el caso de Italia en fascismo) el Futurismo fue pronto arrojado a un terreno de olvido y desuso. No obstante sería injusto negar la importancia que representó en la ruptura de un estancamiento general que ya se retardaba en su propia desesperación. Pero el Futurismo no pudo, ni quiso, permanecer; el culto a la velocidad en lo creativo fue su propio verdugo y, como otros movimientos que veremos después, tuvo que entregarse para ser consecuente con su propia doctrina. Esa velocidad que los futuristas ponderaron como la nueva belleza del siglo los rebasó antes incluso de lo que ellos habían previsto. El drama de Marinetti - apunta de Torre "radica en que no acertó a ver que su Futurismo era solamente actualismo, la estricta salutación deslumbrada [...] que en su instantaneidad cifraba todo su encanto, su fuerza y su debilidad [...]. Pero lo más grave fue que el Futurismo se convirtió en pasado

inoperante sin haber llegado a ser con plenitud actualidad vigente. Tomó antes de lo esperado el rostro de su enemigo más odiado: se hizo *passatismo*."¹⁵

El mito de la modernidad, implantado por este movimiento, significó en cambio una verdadera ruptura con lo que el término había representado para la poesía del Modernismo finisecular, pues mientras un Darío se maravillaba ante la suntuosidad de Oriente, traduciendo esta admiración a un sentido de hedonismo, Marinetti daba en crear el lirismo de la materia. Justo es decir que nadie, fuera del Futurismo italiano, manifestó tan puerilmente esta fascinación por la tecnología, pero en cambio esta postura abrió un dique innegable entre una sensibilidad y otra. A partir del Futurismo la poesía centra sus lindes en otros puntos de interés con mayor fuerza y dinamismo, basándose sobre todo en la sorpresa y la emoción como elementos de combustión para el poema. Ya volveremos a esto en el siguiente capítulo cuando veamos lo que corresponde a Cubismo y Creacionismo. Baste por el momento reconocer en este punto de arranque una de las vías esenciales hacia la conformación del arte del nuevo siglo.

¹⁵ TORRE, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardias. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. T.I. p. 90.

La crisis de lo divino en el espíritu moderno

Antes de entrar a la lectura futurista del poema es necesario asentar los precedentes que permiten la gestación del espíritu futurista y de su apasionada negación del pasado, en contraposición a su afirmación del futuro como absoluto.

Tal espíritu sólo puede surgir de la enorme crisis de valores que el incipiente siglo XX afronta, sobre todo de la noción de orfandad que el hombre moderno asume frente a lo divino. Recordemos que ya a finales del siglo XVIII (1790) el poeta alemán Jean Paul Richter había testimoniado la muerte de Cristo en uno de sus más famosos *sueños*, conocido simplemente como *el sueño de Jean Paul*. También a finales de ese siglo el Marqués de Sade se constituye, tanto en su vida como en sus novelas, en un transgresor de las leyes divinas, con lo que intenta demostrar la ausencia de Dios para la humanidad y el obsoleto anhelo que el hombre mantiene de él. Más tarde, en esta misma línea, Issidore Ducasse, Conde de Lautréamont, y finalmente Nietzsche ofrecerán también esta idea de la orfandad divina del género humano.

Para explicar la crisis de lo divino, sentido esencial de la modernidad, es necesario repasar brevemente cada una de las contribuciones de las figuras arriba aludidas, ya que la postulación de la muerte de Dios no se debe, como se ha creído, de manera exclusiva al filósofo alemán, quien finalmente se encarga de formularla afirmando en su lugar al « superhombre ». La idea de la ausencia divina se remonta, efectivamente, dos siglos atrás de la formulación de Nietzsche en la concepción atea de Sade y de su empeño por derribar las leyes de lo divino en una afirmación absoluta de la libertad del hombre, así como en la orfandad y desolación de los sueños de Jean Paul. A decir de Camus, con Sade se inicia "realmente la historia y la tragedia contemporáneas [...]. Sade es quien ha orientado la rebelión [de lo divino] en los caminos del arte, rebelión que el Romanticismo llevará todavía más adelante. Su obra rebelde atestigua su sed de infinito."¹⁶

En efecto, la obra de Sade es un atentado contra el orden cristiano "la primera ofensiva histórica coherente contra el sistema divino [...] el no absoluto"¹⁷ que aspira a equiparar la fuerza del deseo y de la voluntad humana a la fuerza de la naturaleza y de la concepción del Dios omnipotente. Para Sade la idea de un dios por encima de todo y de todos conlleva, por este sólo hecho, la idea implícita del crimen ¿Cómo ha de amarse a alguien que se encuentra tan lejos del ser humano? ¿Por qué habría de pretender entonces el hombre la virtud?¹⁸

En el sistema de Sade Dios no existe más que como un sarcasmo insoportable¹⁹ que testimonia la validez del instinto y de la pasión como rasgos persistentes y casi

16 CAMUS, Albert. *El hombre rebelde* en *Obras Completas*. Tomo I, México: Aguilar, 1968. 3ª ed., pp. 596-870.

17 *Ibidem*.

18 Véase lo que a este respecto dice Maurice Blanchot en su libro *Lautréamont y Sade*, México, F.C.E., 1990: "El hombre de Sade que ha tomado por su cuenta el poder de estar por encima de los hombres, concedido locamente por éstos a Dios, no olvida un instante que ese poder es todo negación: ser Dios no puede tener uno un sentido: aplastar a los hombres, aniquilar su creación. Si fuera verdad que existe un Dios ¿no seríamos nosotros sus rivales al destruir así lo que él hubiera formado?". Cita Blanchot al propio Sade, p. 46.

19 Recuerdese por ejemplo la muerte de Justina, aniquilada por un rayo (¿divino?) cuando por fin parecía haber sobrevivido a los más crueles infortunios.

exclusivos del hombre. Sade no proclama la muerte de Dios; apunta con filosa daga su indiferencia hacia el género humano, el obsoleto anhelo de glorificarlo. Si bien su fervoroso y pretendido ateísmo -más digno de ponerse en duda- en todo caso su sistema demuestra la soledad absoluta del hombre en su total libertad de hacer y deshacer a su antojo, fuera del más mínimo sentido de piedad o de temor. En esta línea, la obra de Sade es en verdad una negación absoluta de la idea de Dios y el primer punto de partida ya sin retroceso en este alejamiento gradual.

El paso siguiente puede hallarse en Jean Paul (Johan Paul Friedrich Richter), el poeta alemán casi contemporáneo de Sade (veinte años menor), precursor o iniciador del Romanticismo, quien en uno de sus más célebres sueños poéticos, conocido como "El sueño de Jean Paul", presencia la muerte de Dios. Este sueño fue escrito en varias etapas desde finales de 1789 hasta 1796, año de su publicación final. Desde su elaboración inicial este poema testimonia, en la muerte de Dios, el abismo insondable del alma humana ante la ausencia del ser divino. La soledad y el dolor se intensifican a medida que Jean Paul reelabora el tema; en la publicación final el dolor "se hace infinitamente más atroz puesto que el mismo Salvador proclama que errante, después de su muerte, por el espacio no ha encontrado más que vacío y caos."²⁰

Si bien Jean Paul encontró refugio a esta idea en la justificación de ser sólo un sueño (terrible pesadilla en la que el despertar se dulcifica aún más en la fe y la alegría de creer en Dios nuevamente) la repercusión de esta orfandad se dejará sentir profundamente, como señala Béguin, en el Romanticismo francés "que continuará su metamorfosis de Nerval a Hugo."²¹ tradición de la que se nutren poetas como Ducasse o Huidobro. De hecho parece admisible que después de Sade y Jean Paul, el poeta uruguayo es el otro punto de enlace hasta Nietzsche.

Los Cantos de Maldoror, publicados en 1869, son considerados uno de los hitos fundamentales en la poesía moderna, la línea sadista que Lautréamont adopta sigue de cerca la ofensiva humana, contra el orden divino. Maldoror no ve a Dios muerto ni ausente; lo ve caído en el fango del vicio y la banalidad mundana; Cristo se embriaga en sórdidos burdeles junto a prostitutas de ínfima categoría. Ante esta decepción, -decepción que es también la que nutre el desaliento y la rebeldía del espíritu romántico - Maldoror se inclina a la perversidad y canta al crimen glorificándolo como ya había hecho Sade: "Yo, yo pongo mi genio al servicio de la pintura de las delicias de la maldad."²²

La libertad particular del crimen -dice Camus- supone la destrucción de las fronteras humanas, lo que afirma, como en Sade, el reino del instinto y la negación voluntaria de la conciencia racional. Hay en los cantos un primitivo deseo por volver al caos esencial, de ahí tal vez el universo híbrido o metamorfoseado que Ducasse crea en esa suerte de arrebatos líricos en los que se anticipa a la escritura automática de los surrealistas. Maldoror anhela la vida más allá de los axiomas del bien y del mal (véase el canto en el que se une a la hembra tiburón, o en el que venera al mar) y este anhelo se vuelve ímpetu desafiante: rompe a propósito las fronteras impuestas por la razón, el deseo o lo sagrado:

Los románticos mantenían con precaución la oposición fatal entre la soledad humana y la indiferencia divina: las expresiones literarias de esta soledad eran el castillo aislado y el dandy. Pero

20 BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: F. C. E., 1984, p. 234.

21 *Ibidem*.

22 DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*. México: Premiá editores, 1982.

la obra de Lautréamont habla de un drama más profundo. Parece que esta soledad le haya sido intolerable, insoportable, y que levantado contra la creación haya querido destruir sus límites.²³

La tentativa primordial de estos cantos es la dislocación de nuestro sentido del mundo, de nuestra moral. La rebeldía de Lautréamont vertida en la perversidad de Maldoror, evidencia el malestar de nuestra civilización vuelta contra sí misma. Como señala Camus, el desprecio de Maldoror hacia las leyes divinas, reafirma una vez más la descomposición de la vida social y del individuo condenado a vivir bajo sus restricciones.

Ha sido necesario establecer estos puntos de conexión para llegar a Nietzsche, quien se encarga finalmente de reconocer la importancia de este hecho - el de la ausencia divina- y de hacer la formulación correspondiente:

Contrariamente a lo que piensan ciertos críticos cristianos, Nietzsche no ha formado el proyecto de matar a Dios. Lo ha encontrado muerto en el alma de su tiempo. Ha sido el primero en comprender la inmensidad del acontecimiento y ha decidido que esta rebelión del hombre no podía conducir a un renacimiento si no era dirigida [...]. No ha formulado, pues, una filosofía de la rebelión, sino que ha edificado una filosofía sobre la rebelión.²⁴

Efectivamente, Nietzsche recoge del espíritu de su época la muerte de Dios pero comprende que la significación de este hecho no es por sí sola la verdadera liberación; su rechazo a Dios es básicamente al Dios moral que restringe la capacidad innata del ser humano, atándolo a la dócil conformidad de lo establecido y no al sentido divino que él traduce a la idea del superhombre. El filósofo alemán supo avistar la necesidad humana de reintegrar el alma a una ley armónica desde la cual prevalecer, rotos los enlaces con Dios:

Mas por mi amor y mi esperanza te conjuro:
¡No arrojes al héroe que hay en tu alma!
Conserva santa tu más alta esperanza.²⁵

Nietzsche reconoce la responsabilidad que deviene al hombre de este hecho y asume con optimismo la tarea de abrir el camino hacia el propio ser y hacia la superación impostergable de esa conquista:

el hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda tendida en el abismo [...] la grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que del hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.²⁶

²³ CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*, Op. cit. p. 662.

²⁴ CAMUS, Albert. Op. cit. p. 647.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, México: Alianza Editorial, 1989, p. 75.

²⁶ *Ibidem*, p. 36.

La proclamación de la muerte de Cristo en boca de Nietzsche pretende ser el renacimiento del hombre; niega a Dios para afirmar la fuerza vital de nuestra existencia:

El superhombre es el sentido de la tierra. Diga nuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!.²⁷

El superhombre que enseña Zaratustra es el que ha sobrepasado los límites de la moral enferma y de sus propias limitaciones: la superación es pues, la virtud; sólo en la virtud puede alcanzarse la verdadera libertad.

Hasta aquí el recuento de esta trayectoria se hace necesario; de Sade a Nietzsche el camino de la negación ha bifurcado el sendero: Sade sustituye a Dios por el instinto, Nietzsche por la virtud (entendida como la única libertad válida). Ambos desplazan la idea de lo divino como eje central del hombre y al hacerlo afirman al ser humano como totalidad en sí mismo. Pero esta afirmación lejos de crear un clima favorable para el hombre moderno, lo hunde en una desolación al parecer irremediable. Es esa desolación la que vive Altazor en la aventura de su viaje: es ese el sentido esencial del espíritu de vanguardia, apuntalado entre el deseo de trascender el hartazgo del pasado y la ansiedad de encontrar respaldo a la búsqueda humana. El hombre moderno oscila entre el anhelo y la desesperanza.

El espíritu moderno sustituye la idea de la divinidad por la de la modernidad, el dios de esa modernidad - señala Paz - es el progreso; la utopía del reino cristiano se cambia por la utopía del futuro que promete ya no la redención del alma sino la de la vida terrenal e inmediata.²⁸ El espíritu futurista pondera el sentido maquinista de este progreso casi religiosamente; hace de la velocidad y el cambio el culto de su verdadera pasión. El rechazo al pasado, tan vivamente postulado por los futuristas, halla raíz en el espíritu de Nietzsche; recordemos que a lo largo de su obra cumbre Así habló Zaratustra, esgrime este desprecio por la moral caduca aludiendo al «superhombre» como algo inminente, lo que será y no lo que ha sido. Su obra apunta más al futuro, si bien es cierto que la estructura y el personaje mismo en que se basa se hallan remotamente alejados de la "modernidad" en que la escribe.

Es el contenido de esa doctrina en todo caso lo que hay que entender como gestador del impulso hacia ese porvenir que el Futurismo mitificó casi como religión. Marinetti parece quedarse con esta idea y nutrir de ella la fuerza desafiante de sus manifiestos, que a nuestros ojos aparecen ya sólo como una pueril insolencia. No obstante, todo este desprecio del pasado del que hace alarde demuestra, en todo su vigor, el malestar contemporáneo que estos artistas experimentaron al filo del nuevo siglo, a la vez que testimonia el enorme deseo por derribar los muros de contención, ímpetu heredado a todos sus sucesores de vanguardia.

²⁷ *Ibidem*, p. 34.

²⁸ En el capítulo II de su libro Los hijos del tiempo Octavio Paz apunta: "Aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, esta por definición más allá de la historia, lejos de sus tempestades, lejos del cambio y de la sucesión. Si no es la eternidad cristiana se parece a ella en ser aquello que está del otro lado del tiempo: nuestro futuro es simultáneamente la proyección del tiempo sucesivo y su negación. El hombre moderno se ve lanzado hacia el futuro con la misma violencia con que el cristiano se veía lanzado hacia el cielo o el infierno. Los hijos del tiempo. (del romanticismo a la vanguardia) Barcelona : Seix Barral, 1974. páginas 52 y 53.

La crisis de lo divino en Altazor

Hemos dicho antes que Altazor (como obra y como personaje) se inscribe en la desolación de la ausencia divina; tal vez sería más acertado decir que no sólo se inscribe sino que la concepción de esta obra es posible gracias a ella. Altazor como angel caído, asume esta orfandad de manera voluntaria y hasta con orgullo de vivir en esa expatriación del alma. Parece que Huidobro haya querido crear premeditadamente a su personaje con todos los rasgos sacrílegos de un *Maldoror*, de un Rimbaud en su *Temporada en el infierno*, o de cualquier otro de los personajes transgresores de lo establecido. Lo cierto es que este sentimiento de soledad halla en el poema hondura suficiente para dejar su huella sobre todo en lo que toca al *prefacio* y al *canto 1*.

Atendiendo a la repercusión de esta crisis en el poema, en el primer verso del *prefacio* leemos:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo²⁹

Como vemos, la idea de la muerte de Cristo se enmarca perfectamente en el contexto de la crisis a la que nos hemos referido. Altazor nace a los treinta y tres años en el día y en la edad en que muere Cristo; en el equinoccio - que corresponde a la semana santa - "bajo las hortensias y los aeroplanos del calor", elementos que lo prefiguran como una suerte de anticristo moderno, en una edad en la que los aeroplanos florecen, como las hortensias, con el calor. Huidobro aúna su deseo (nietzscheano) de proclamar una moral atea con su intención (marinettista) por equiparar la tecnología y la naturaleza en un mismo plano de belleza plástica y de máxima vitalidad como se plantea en los puntos 1, 2 y 4 del primer manifiesto futurista. La idea de la muerte de Cristo se enmarca perfectamente en el contexto de la crisis a la que nos hemos referido. Pero además Huidobro no se contenta con utilizar la fuerza de este concepto; ofrece más adelante una visión futurista de Altazor como dios aéreo:

Aquél que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos[...]
 Aquél que oye durante la noche los martillos de los monederos
 falsos
 [...]]
 Él, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches
 extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos
 únicos³⁰

Dios ha sido transformado en esta imagen en un moderno conductor de aeroplanos que escucha el sonido de los monederos falsos en lugar de plegarias; el individuo solitario toma el lugar del dios ¿ Es acaso este el superhombre que ideó Nietzsche? La heroicidad espiritual que ponderó desde la boca de Zaratustra es sustituida por el sentido de hazaña que la mordenidad del Futurismo buscó en la tecnología. Recordemos la exaltación que Marinetti hace en el manifiesto técnico de la literatura futurista acerca de lo mucho que aprendió en las alturas a que lo remonta su aeroplano; el sentido de hazaña y de belleza se asocia al sentido maquinista como una

29 HUIDOBRO, V. *Altazor*. México: Premio Editores, 1981, p. 9.

30 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 13

afirmación de la voluntad y de la inteligencia humana. De esta manera, en lugar de comparar a un aviador con Dios, es éste quien es comparado con la magnificencia humana que el Futurismo concede al hecho de ser piloto y conducir una máquina por los aires.

No sólo la muerte de Cristo y la deificación de Altazor dan cuenta en el prefacio de la crisis del sentido divino que el espíritu moderno de Huidobro asume en este poema; tenemos asimismo la imagen de Dios presentada como un mero motivo escenográfico, desprovisto ya de todo peso divino:

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo.³¹

La imagen de la Virgen también se nos ofrece como una descripción fantástica desprovista de todo sentido sacro; Huidobro ha disminuido el peso de las figuras cristianas: Dios y la Virgen han sido transformados en simples viajeros que Altazor encuentra en su camino y que como él recorren la inmensidad del vacío:

Me puse de rodillas en el espacio circular y la virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas
[...]
Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo gracias y se alejó, sentada sobre su rosa blanda.
Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.³²

Hay en el prefacio una deliberada intención por rebajar el peso del sentido divino al presentarnos reiteradamente imágenes en las que mezcla la figura de Dios o de la Virgen con una fantasía humorística que, desde una lectura puramente futurista, podría señalarse como parte del culto maquinista. Aquí se enlazan al contexto ateo con el que Huidobro identifica su modernidad.

En el canto I, por su parte, se percibe con mayor intensidad la soledad existencial de Altazor, lanzado ya al naufragio cósmico en donde la ausencia de Dios deja un sentimiento de angustia y vacío. A diferencia del prefacio, el tono del canto I deja de lado la pretendida frivolidad de éste para sumergirse de lleno en la pesadumbre de la orfandad y de la caída de la gracia divina:

Altazor ¿ por qué perdiste tu primera serenidad?
¿ Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?

¿ Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el
adorno de un dios ?
¿ Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?

31 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 10.

32 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 12 y 13.

Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
 ¿ Quién hizo converger tus pensamientos al cruce
 de todos los vientos del dolor?
 Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
 Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
 No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 ¿ En dónde estás Altazor ?³³

Los versos con que Huidobro abre el primer canto parecieran ser la continuación de la experiencia que Jean Paul vive en *el sueño*, en donde presencia la muerte de Cristo; la desolación del universo y el caos que ofrece este vacío son muy similares. El canto I es el que más justifica que esta obra haya sido calificada por la crítica como un poema metafísico cuyo tema es el dolor de la existencia humana. En él prevalece la noción de hallarse el ser perdido, sin fe y sin destino. El sentido humorístico del Prefacio desaparece para dar paso a la angustia y a la soledad de Altazor; más que en ningún otro canto se hace tangible el malestar contemporáneo del nuevo siglo que viene a reforzarse por la primera guerra mundial:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos.³⁴

En esta vertiente, de negación y ateísmo, la caída de Altazor de este canto y su salto en paracaídas del prefacio simbolizan también la caída de la edad moderna fuera de la fe; el salto de nuestro personaje es el del exilio del alma lejos ya de la comunión divina. La caída en el ser a la que asistimos en este primer canto es la hondura de esa soledad, de esa devastación interior en la que Altazor intenta edificar su libertad:

Cae en música sobre el universo
 Cae de tu cabeza a tus pies
 Cae de tus pies a tu cabeza
 Cae del mar a la fuente
 Cae al último abismo de silencio
 Como el barco que se hunde apagando sus luces

Todo se acabó
 [...]
 Estás solo
 Y vas a la muerte derecho como un iceberg que
 se desprende del polo.³⁵

La reiterada soledad a la que Altazor alude no es sin embargo, como en el caso de Jean Paul, un presentimiento o angustia de los temores del alma que se reflejan en el

33 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 17.

34 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 21

35 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 19.

sueño sino resultado de la conciencia clara de ser parte viva de esa ruptura entre el hombre y lo divino. Cabe señalar aquí que el ateísmo de Huidobro no tiene relación con el influjo futurista; los futuristas no identificaron su modernidad con la negación de la fe, la mayoría de ellos eran católicos. El ateísmo de Huidobro puede relacionarse con mayor fundamento a sus lecturas de Nietzsche, de los poetas malditos y sobre todo a su adhesión al comunismo:

Abrió los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿ Y mañana qué pondremos en el sitio vacío ?
 ¡...!
 Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún
 problema
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
 El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
 Hundirse con sus templos
 Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso.
 Mil aeroplanos saludan la nueva era
 Ellos son los oráculos y las banderas.³⁶

Como se advierte, en la lucidez que Altazor esgrime hay ecos inconfundibles de Nietzsche y de la poética de Marinetti. El dolor de encontrarse solo en el universo encuentra de repente una salida en la esperanza de arribar a una edad en la que las viejas ataduras dejen su lugar a una época en donde los designios sean totalmente de la competencia humana, del « superhombre» que ha tomado por sí mismo las riendas de su destino, emulando en la creación mecánica a la creación divina.

Lo más sobresaliente de todos estos elementos que se enmarcan en el contexto ateo al que nos hemos referido - no sólo aludo a las citas que hemos dado sino al prefacio y al canto I completos - es la atmósfera emotiva de orfandad y el deseo de autosuficiencia que hace evidente la crisis de valores del nuevo siglo. Crisis de la cual el movimiento futurista es el primer indicador consciente (aunque muchos de los futuristas italianos hayan sido católicos) y que se manifiesta esencialmente, como ya lo hemos expuesto, en la ausencia del resguardo divino. El espíritu de vanguardia es por excelencia el de la carencia del sustento del alma en su negación de Dios como máximo sagrado; el hombre moderno, apartado de esta idea se apoya entonces en la búsqueda y la experimentación de sí mismo. Esto le llevará de vuelta, una vez explorada esa soledad, al sentido mágico de la vida que busca con pasión el Surrealismo, sentido al que nos referiremos en el capítulo correspondiente a ese tema.

Aquí conviene resaltar que toda esta corriente que pone en tela de juicio la existencia divina, y la dependencia humana de ella, halla lugar en el poema en la rebeldía, así como en la indiferencia y el desafío de Altazor:

³⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 21.

Que Dios sea Dios
O Satán sea Dios
O ambos sean miedo, nocturna ignorancia
Lo mismo da³⁷

Como ya dijimos, es sobre todo en el prefacio y en el canto I en donde se advierte más claramente esta presencia; en los demás cantos *Altazor* se asume ya sin pesadumbre como centro único del universo que con su palabra construye:

Adiós hay que decir a Dios³⁸

dice en el canto tercero y en efecto la importancia de lo divino es remplazada en lo que queda del poema por su preocupación estética de delinear un universo acorde con la poética creacionista.

37 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 33.

38 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 71.

Altazor y el Futurismo

Dejando de lado la actitud ofensiva que Huidobro sostuvo frente al primer manifiesto de Marinetti, de la que queda constancia en su libro Pasando y pasando,³⁹ nos abocaremos a la revisión de la presencia futurista en Altazor. Ya se sabe que el chileno mantuvo polémicas terribles no sólo con Marinetti sino con muchas otras personalidades del medio artístico; el tema ha sido ampliamente comentado por los críticos de Huidobro, por lo que abundar en él resulta poco relevante para este estudio.⁴⁰ Importa aquí ver la huella del Futurismo en el poema más allá de las diferencias que su autor quiso resaltar pues, como se ha visto, no sólo en éste sino gran parte de su obra se enriqueció con este contacto. Los rasgos futuristas inciden en el poema de diversas maneras presentándose a veces con la nitidez propia de que pudiera gozar algún firmante de los manifiestos, otras bajo una muy personal elaboración, o por el contrario, en una clara contraposición a los principios de Marinetti.

La presencia futurista en el poema se advierte desde la idea misma del viaje de Altazor - como se lee en el subtítulo y el prefacio - en paracaídas. Originalmente el título de esta obra iba a ser: *Voyage en Parachute*.⁴¹ Visto así, la presencia futurista en la concepción del proyecto se realiza mucho más; el viaje de Altazor en paracaídas denota claramente la fusión de Huidobro a la poética maquinista que el Futurismo imprime a la modernidad en que Altazor se gesta. Vemos pues que el influjo futurista en el poema es innegable; no obstante el rechazo que Huidobro manifestó en diversas ocasiones respecto a esa escuela.⁴²

Aludamos en primer término a esta idea. Hemos visto ya que el Futurismo concedió primacía al sentido tecnológico de la vida moderna. Marinetti en su fascinación por la máquina, afirmó la belleza del automóvil por encima del arte clásico; en el primer manifiesto futurista escribe: " Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia". El cambio de valores impuesto por el Futurismo crea una moda a la que difícilmente pueden sustraerse los artistas de la segunda década del

39 Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1914. En *Obras Completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976.

40 Véase CARACCIOLLO, Eduardo. *Huidobro y el futurismo*. en *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Gredos, 1974, pp- 28-41. Puede verse también COSTA Rene de. *Polémicas en Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 95-113.

41 Según ha señalado Rene de Costa. " La referencia más temprana del proyecto data de 1919, cuando Huidobro, camino a París, pasa por España. En Madrid se detiene a saludar a Cansinos Assens, quien al dar noticia del encuentro señala que Huidobro lleva « un libro todavía inédito, *voyage en Parachute*, en el que se resuelven arduos problemas estéticos ». En "Altazor" en *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, paginas 186 y 187.

42 En una entrevista que Vicente Huidobro concedió a Angel Cruchaga en 1919 declara: " Cuando llegue a la capital francesa conocí varios círculos literarios de las últimas tendencias, muchos de los poetas jóvenes que deseaban escapar del molde simbolista también habían caído en algo peor: el futurismo. Estos jóvenes publicaban en la revista *Sié*, cuyo director era Pierre Albert-Bitot, Jean Cocteau y en algunas ocasiones Guillaume Apollinaire [...] Después de largas conversaciones y de un cambio continuo de ideas con el más interesante de los jóvenes poetas: Pierre Reverdy, fundé con él la revista *Nord-Sud* en marzo de 1917. En esta revista, pues, ha nacido la nueva tendencia, la más seria y profunda después del simbolismo. " Dejando de lado la sinceridad de Huidobro respecto a haber fundado con Reverdy esa revista que llegó a ser la más importante del movimiento literario cubista, la cita sirve para ilustrar el menosprecio que para entonces - 1919, año al que se atribuye la gestación de Altazor - Huidobro sentía por el Futurismo, mismo que no se reduce a las declaraciones de su libro Pasando y pasando. Esta cita ha sido tomada de la Revista Poesía, editada por el Ministerio de Cultura Española en su número monográfico (30, 31, 32) dedicado a Vicente Huidobro, bajo la supervisión, coordinación y documentación de Rene de Costa. Madrid, 1989, p. 36.

siglo. Huidobro no es la excepción: a pesar de su negativa a los principios de Marinetti,⁴³ en la concepción de *Altazor* se ajusta con amplitud a los modelos futuristas, utilizando el paracaídas como uno de los dos símbolos principales del poema. El cambio de valores estéticos del Futurismo genera desde luego su propia simbología; la imagen de un avión se convierte en un símil aéreo de la cruz; además el aeroplano se enlaza a la idea de velocidad que se postula en los puntos 3, 4 y 8 del primer manifiesto. El aeroplano como artefacto preferido del Futurismo halla un lugar implícito de preferencia en el poema, o por lo menos en el prefacio, si se piensa que el viaje de *Altazor* es en paracaídas:

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: « entre una estrella y dos golondrinas ». He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.⁴⁴

Altazor no refiere desde dónde se da el salto, de manera que la imprecisión de este detalle, al parecer voluntaria, abre la posibilidad de presuponer la existencia del avión ya que si se tratara de un ser alado, el salto no requeriría el paracaídas. Cabe aquí resaltar la evolución del personaje, pues a partir de primer canto *Altazor* se nos presenta como un ángel caído de las alturas de su estrella, mientras que en el prefacio puede asociársele mucho más con la figura de un aviador, como ya vimos. Por su parte la solemnidad que adquiere el canto primero deja fuera de lugar a la simbología futurista para centrarse en la pesadumbre de la soledad y la caída. El posterior desarrollo de los demás cantos sólo retoma el motivo del avión y de algunos objetos que pueden considerarse como futuristas, pero no como parte fundamental del poema si no al paso de las demás presencias vanguardistas que en él podemos encontrar. Tal vez por eso el título original del poema se convirtió en el del nombre del personaje, pues el interés de Huidobro parece haberse desviado a lo largo de su escritura de su inicial intención por otorgar al poema el carácter humorístico y desaceralizante que presenta el prefacio. Esto, como veremos, no disminuirá la presencia futurista en el poema.

Además del avión y los artefactos relacionados con la velocidad, en la simbología que el Futurismo aporta se incorporan todos aquellos elementos que aluden a la modernidad: los termómetros y ascensores se asocian a estados anímicos, mientras los hilos telefónicos ocupan un lugar de preferencia en esta nueva lírica. Los futuristas convierten su lenguaje en un compendio de neologismos mecanicistas y tecnológicos. Huidobro incorpora algunos de ellos con una elaboración cuidadosa del sentido creador que confiere a la poesía. Los rasgos futuristas que podemos encontrar en este poema adquieren "el calor" personal del poeta y se configuran en un universo que no repite simplemente las fórmulas sino que las incorpora a la riqueza de su poesía.

⁴³ Eduardo Caracciolo en su ya citado libro sobre Huidobro, señala que el desden de éste a la teoría futurista se da más por la actitud megalomana de Marinetti que por sus postulados. De hecho, como puede verse, Huidobro incorpora muchos elementos futuristas a su poesía, sobre todo en lo que concierne a tipografía. El documento que Huidobro cita de Marinetti en su libro *Pasando y pasando* (1914) es nada menos que el primer manifiesto «Fundaciones e Manifiesto del futurismo», publicado en febrero de 1909. Es muy conocida la actitud ofensiva que Marinetti asume en ese documento. Lo que más irrita a Huidobro es la absurda postura beligerante del italiano contra el sexo femenino y su alarde machista de un arte agresivo. La vitalidad y la audacia ahí proclamada, apunta Huidobro, se encuentran ya en *La Ilíada*, *La Eneida* y *La Odisea*, y aun arremete contra su postulación maquinista: "...el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico, el trenecito ante todo. Aquí Marinetti." *HUIDOBRO: Futurismo en Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. T. I, p. 699.

⁴⁴ *HUIDOBRO, V. Altazor*. Op. cit. p. 9.

Prefacio

Tanto en la idea del paracaídas como en la de los diversos elementos que aluden a la modernidad, Huidobro rinde culto a los principios futuristas al ponderar la tecnología, el paracaídas, sobre elementos tradicionales de la literatura, o de su propia inventiva; celebra la máquina del mismo modo que los manifiestos de Marinetti lo habían formulado:

La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer⁴⁵

El paracaídas aparece como símbolo de la velocidad de la vida a la vez que representa también el desplazamiento interior del ser. Funde asimismo la discurrencia del tiempo en la idea del viaje. Señalemos aquí que más que viaje o recorrido la idea que el paracaídas ofrece de la existencia es la de la caída como algo inevitable, pues el paracaídas no frena el descenso, sólo lo atenúa. La caída se asocia desde luego a la idea de abismo; Altazor dice que la vida es un incesante caer hacia sí mismo; el paracaídas simboliza entonces esa insondable intromisión en el ser:

Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios
de la muerte⁴⁶

Todo el prefacio y el canto I se sostienen íntegramente en la idea de la caída como el acaecer de la existencia, pero a lo largo del poema descubrimos que así como su símbolo - el paracaídas - la caída es también polivalente, no atañe sólo al ser en sí mismo sino que refiere a la vez a la caída del sentido poético en el abismo del lenguaje. El desplazamiento que Altazor realiza, sobre todo a partir del tercer canto, se da en el terreno de la palabra más que en ningún otro: las metamorfosis que presenciamos no son anímicas o corporales sino sintácticas. Las geografías que describe - dice Paz - son mentales y léxicas.

Además del paracaídas, en el prefacio aparecen otros elementos que hacen referencia al culto maquinista tales como automóviles, aeroplanos, bombillas eléctricas o termómetros. Pongamos dos ejemplos:

Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil
sentimental...⁴⁷

Hacia las dos de aquel día encontré un precioso aeroplano lleno
de escamas y caracoles.⁴⁸

⁴⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 14.

⁴⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 9.

⁴⁷ HUIDOBRO, V. *Ibidem*.

⁴⁸ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 10.

Estos dos ejemplos encuentran relación directa con la ponderación que Marinetti hace de la belleza del automóvil sobre el arco de la de la Victoria de Samotracia en el punto 4, según leímos en el primer manifiesto.

A lo largo de toda esta primera parte del poema encontramos una suerte de melancolía sarcástica enlazada a cierto desencanto que el poeta pretende revestir de humorismo. Recordemos que el sentido del humor, como elemento desacralizador, es una característica general de todo el arte de vanguardia que no pertenece a la exclusividad de nadie. De hecho puede decirse que el carácter temerario del prefacio se sustenta no tanto en el desafío, como ocurre en el canto I, sino en la evidente frivolidad del humor sarcástico con que abre esta primera estancia del poema:

Huye del sublime externo si no quieres morir aplastado por el viento⁴⁹

El discurso del prefacio, a diferencia del canto I, intenta apartarse de lo sentimental y etéreo que tanto había exaltado el romántico y el modernista. Acorde al espíritu futurista, no obstante su rechazo a los principios de Marinetti, Huidobro busca dar un lenguaje ágil, dinámico, así el prefacio se configura como una fluida sucesión de acontecimientos ininterrumpidos:

Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para
coser los días uno a uno
[...]
Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía)
[...]
Después creé la boca y los labios
[...]
Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente.⁵⁰

La velocidad exaltada por el Futurismo se sostiene no sólo en el dinamismo de las imágenes sino en la caída vertiginosa del paracaídas en que Altazor se desplaza a lo largo del poema. La idea del viaje se justifica en este anhelo de velocidad, de movimiento interno y externo pues el desplazamiento de Altazor, como ya vimos, es dual: hacia el interior del ser y hacia el exterior experimental de la palabra. El viaje simboliza entonces la vida, el paracaídas la velocidad de esa transcurrancia.

Del Futurismo encontramos aún otro posible elemento; tras la descripción del enredo de su paracaídas en el pico de una estrella Altazor dice:

Se debe escribir en una lengua que no sea materna.⁵¹

⁴⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 11.

⁵⁰ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 10 y 11.

⁵¹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 11.

Esto parece hallar su punto de enlace con el punto 11 del manifiesto técnico que había propuesto la libre distribución de las frases en la página impresa así como el uso diverso del colorido. Huidobro pretende ir más lejos, incluso romper la cercanía entre el escritor y su lengua materna. En efecto, *Altazor* como proyecto, en sus primeras etapas, se gesta en francés (el título original de este poema había sido "como ya vimos "Voyage en Parachute") y es trasladado al español para su publicación final en 1931.⁵²

La ruptura que este procedimiento significó para la confección del poema una más ardua elaboración, pues el entusiasmo de Huidobro se vió perfectamente apuntalado por el clima de efervescencia intelectual del París de los primeros años del poema.

Canto I

Del Futurismo en este canto sobresale el rechazo del pasado y el anhelo de agotar la vida en el presente, su deseo, lo que nos remite otra vez a Nietzsche en el discurso que Zarathustra hace de los despreciadores de la vida, aunque Marinetti se cuidó muy bien de declararse contrario a los postulados de este filósofo.⁵³ El lenguaje rescata también términos preferidos por los futuristas, las «violentas lunas eléctricas» se truncan en «transfusiones eléctricas de sueño y realidad». Encontramos también el culto a la velocidad "que yo caiga por el mundo a toda máquina / que yo corra por el universo a toda estrella;"⁵⁴ al desafío así como la temeridad esgrimida en los tres primeros puntos del primer manifiesto futurista, lo cual por otra parte se enlaza a la rebeldía heredada por los románticos y los poetas malditos:

Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo⁵⁵

El tono es, en efecto, enérgico, pero hay en esta manera de concebir la realidad una diferencia sustancial frente a la postura del Futurismo de Marinetti; Huidobro no cae en la frivolidad ni en el engrimiento intencional de los primeros futuristas italianos: la petulante agresividad vital de aquéllos se transforma en este canto en una apesadumbrada angustia. Indudablemente es la guerra la que marca esa diferencia. Recordemos que el Futurismo pertenece a las vanguardias de preguerra, lo que lo aparta del hondo pesar que este canto refleja:

La conciencia es amargura
La inteligencia es decepción
Sólo en las afueras de la vida

⁵² Puede verse lo que a este respecto apunta René de Costa: "Se diría que [Altazor] fue concebido en francés y trabajado esporádicamente en francés y español: una lengua, o cierto procedimiento expresivo de una lengua, sirviendo de impulso para la otra". *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: F.C.E. 1984, páginas 190 y 191.

⁵³ Véase el texto *Lo que nos separa de Nietzsche* en *Manifiestos y textos futuristas* de F.T. Marinetti, Barcelona, Ediciones del Cotat, 1978, pp. 91-97.

⁵⁴ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 33.

⁵⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 31.

Se puede plantar una pequeña ilusión⁵⁶

Aquel estar «situados en el extremo promontorio de los tiempos» del punto 8 del primer manifiesto es aquí conciencia del dolor por no encontrar conducción a la existencia:

Las rocas de la muerte se quejan al borde del mundo
El viento arrastra sus florescencias amargas⁵⁷

Todo lo que en el Futurismo de Marinetti fue efusión y alarde es en el canto l decepción y cansancio; Huidobro hace el recuento de esa ruptura a partir de una visión trágica de la vida. Quedan, pues, sobre todo restos de la terminología futurista, *electricidad / velocidad / modernidad...* pero el tono del canto se inclina hacia otra dirección en la que se apunta ya la paradoja de este anhelo de ruptura en la desesperanza de no encontrar sustituto al ancla pesadísima del Dios ya perdido en el ahora.

Flor de contradicciones bailando un fox-trot
Sobre el sepulcro de Dios⁵⁸

Huidobro no parece morder el anzuelo de la utopía futurista (aunque haya mordido otro: el de la utopía comunista); aquel enardecido cantar a las grandes multitudes, agitadas por el trabajo en las fábricas a que hace referencia el punto 11 del primer manifiesto adquiere aquí una connotación de alerta desconfianza.

Mira a lo lejos viene la cadena de hombres
Saliendo de la usina de ansias iguales
Mordidos por la misma eternidad
[...]
Allá va la cadena de hombres entre fuegos ilusos
Hacia el párpado tumbal⁵⁹

Más que alabanza del futuro Huidobro prelude en este canto el caos inminente. A la manera de Rimbaud se permite, con un sentido visionario, aventurar algunas sentencias de tono profético:

Lo aprovechable sólo lo aprovechable
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas⁶⁰

56 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 27.

57 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 24.

58 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 31.

59 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. páginas 34 y 35

60 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 35.

El canto I describe el viaje de Altazor a través de un universo poblado de incertidumbre y desesperanza, pero en medio del vértigo de la caída Altazor toma como escudo a la palabra; es el lenguaje el universo que recorre y el que le sostiene:

La palabra electrizada de sangre y corazón
Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios⁶¹

La palabra poética es el asidero en que Altazor cifra su anhelo de salvación, su «libertad de música escapada». Al mismo tiempo la palabra electrizada hace referencia al lenguaje violento y fulgurante que propone el punto 11 del primer manifiesto.

El canto I como ya vimos debe sobre todo enlazarse a la crisis de la modernidad y de lo divino, pues es este el principal motivo que Huidobro revela en él una y otra vez.

Canto II

Por su parte el canto II apenas registra una frase que remite el sentido moderno de la ciudad:

Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración⁶²

Frase que puede enlazarse también al punto 11 del primer manifiesto en donde se afirma: "Nosotros cantaremos a las multitudes multicolores embriagadas por el trabajo [...] y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta."⁶³ Fuera de este verso no encontramos ninguna otra referencia que pueda inscribirse en este capítulo.

Canto III

El tercer canto mantiene el rigor de la ruptura con el pasado que el punto 8 del primer manifiesto pondera; Marinetti apunta ahí: "Por qué mirar atrás si queremos tirar la misteriosa fuerza de lo desconocido".⁶⁴ Por otra parte enlaza también ese "saber" que Marinetti pondera en el punto 11 del manifiesto técnico de la literatura futurista que se da por el simple hecho de situarse en las alturas desde un aeroplano: "Las profundas intuiciones de la vida coligadas entre sí, palabra por palabra, según su ilógico nacer nos darán las líneas generales de una PSICOLOGÍA INTUITIVA DE LA MATERIA. Que se me reveló desde lo alto de un aeroplano. Observando los objetos desde un nuevo punto de vista, ya no de cara o de espalda sino de pico, o sea de

61 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 43.

62 HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 51

63 MARINETTI, F. T. *Primer manifiesto futurista en Textos y manifiestos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p. 131.

64 MARINETTI, F. T. *Primer manifiesto*. Op. cit. p. 130.

escorzo, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua".⁶⁵ En esta misma vertiente Huidobro exclama en este canto:

Y el avión trae un lenguaje diferente
Para la boca de los cielos siempre⁶⁶

Asume también la preocupación de renovar el lenguaje poético, misma que los manifiestos futuristas, en su afán de renovación total, habían señalado:

Todas la lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar todas las lenguas
[...]
con cortacircuitos en las frases
Y con cataclismo en la gramática⁶⁷

Basta recordar la destrucción de la sintáxis que el *manifiesto técnico de la literatura futurista* propuso para situar sin mayor preámbulo los versos anteriores en la corriente de esa vanguardia: "Sentado sobre el depósito de la gasolina del avión y con el vientre caldeado por la cabeza del aviador, sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada por Homero. ¡ Furiosa necesidad de liberar las palabras desaprisionándolas del periodo latino!".⁶⁸ Este canto recoge también el sentido olímpico, desafiante y fatuo de los futuristas italianos. Se puede decir que a diferencia del primer canto, en el que Huidobro elabora su propia valoración ofreciéndonos una visión personal de la modernidad, en el tercer canto, de la misma manera intencionada que los futuristas, se entrega a la banalidad del juego y asume las fórmulas y hasta los clichés de esa corriente:

El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
Jugando con magnéticas palabras⁶⁹

Huidobro resalta en este canto la frivolidad como respuesta; ante la impotencia de cambiar los fundamentos de la vida busca borrar al menos la opacidad cotidiana de ésta.

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más⁷⁰

65 MARINETTI, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista* en *Manifiestos y textos futuristas*. Op. cit. p. 163.

66 HUIDOBRO, V. *Aluzor*. Op. cit. p. 53.

67 HUIDOBRO, V. *Aluzor*. Op. cit. p. 58.

68 MARINETTI, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. en *Manifiestos y Textos futuristas*. Op. cit. p. 163.

69 HUIDOBRO, V. *Aluzor*. Op. cit. 58.

70 HUIDOBRO, V. *Aluzor*. Op. cit. p. 59.

Nuevamente es el lenguaje la tabla para salir a flote de las desventuras, la palabra como sostén y expiación de lo intolerable:

Una bella locura en la vida de la palabra
 Una bella locura en la zona del lenguaje
 Aventura forrada de desdenes tangibles
 Aventura de la lengua entre dos naufragios⁷¹

Una vez más Altazor nos recuerda que el universo de su viaje - como ya lo ha dicho Paz - es el de la palabra. La preocupación del poeta en este sentido se sitúa muy en la esencia de su búsqueda artística más que de su filiación a la moda futurista, si bien utiliza la forma para revestir su verdadera pasión: el lenguaje poético que será la esencia de su Creacionismo. Huidobro avistó, como muchos de sus contemporáneos, la urgente necesidad de sacudir los lineamientos creativos en todos los ámbitos introduciendo elementos alusivos al sentido novedoso de la vida.

Mil aeroplanos saludan la nueva era
 Ellos son los oráculos y las banderas⁷²

Estos versos pertenecientes al primer canto, en su alusión a la guerra hacen también referencia a la nueva sensibilidad de la época en donde la identidad y el destino se rigen desde un aeroplano.

Volviendo al canto III, la disposición anímica que traslucen los versos, orientándose hacia una cierta ligereza, nos lleva a pensar que este tercer estadio del poema puede verse como una contra-respuesta a la densidad del canto I.

Canto IV

El canto IV es un estallido vital que se nutre en la urgencia por agotar a plenitud cada momento. Recordemos la afirmación que Marinetti hace en el punto 4 del primer manifiesto " El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad."⁷³ Aquí el sentido futurista del culto a la velocidad se transforma en aguda conciencia de lo fugaz, de lo etéreo. No hay otra eternidad que justifique la existencia que la del instante, por eso la premura por extraer el máximo de cada cosa es el principal motivo que mueve al canto:

No hay tiempo que perder
 Levántate alegría
 Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 21.

⁷³ MARINETTI, F. T. *Primer manifiesto*. Op. cit. p. 129.

Darse prisa darse prisa⁷⁴

Este canto es el más dinámico de todo el poema y también el más optimista; la efusión del lenguaje, la ligereza en la sucesión de las imágenes, la alegría y la ansiedad manifiestas consiguen refrescar el discurso ofreciéndonos un mundo casi aéreo en el que todo es movilidad y deseo constante de ganar el tiempo para esta vida. " El movimiento agresivo [...], el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puño" del punto 3 del primer manifiesto parecieran hallar en él terreno favorable. Como en los cantos anteriores, el discurso también está poblado de referencias al fervor por la máquina y el progreso de la pujante modernidad futurista a la que alude el primer manifiesto en el punto 11.

Un periscopio en escensión debate el pudor del invierno
Bajo la perspectiva del volantín azulado por el infinito ⁷⁵

Se llenan de notas los hilos telefónicos⁷⁶

Cuidado aviador con las estrellas⁷⁷

El tópico de este canto es la urgencia inaplazable de entregarse a la efervescencia del tiempo. La idea de plenitud enarbolada por los futuristas en su famosa frase «el tiempo ha muerto ayer, estamos situados en el extremo promontorio de los tiempos »⁷⁸ contenida en el punto 8 del primer manifiesto se transforma aquí en aguda conciencia de lo efímero; Altazor parece hallarse también en la cúspide temporal del ahora:

Nunca el cielo tuvo tantos caminos como éste
Ni fue tan peligroso⁷⁹

La modernidad para Huidobro parece también tocar el extremo desde donde se avecina la verdad, de ahí que el ansia por devorar el presente sea la puerta hacia ese futuro que ha de dar lo que ningún tiempo ha dado: la totalidad del instante en plena sucesión. En este canto el chileno sí se hermana a la utopía de ese más allá inminente al que cantaron los futuristas italianos, ese deseo de alcanzar la gloria prometida del porvenir:

La eternidad quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
entonces

Ah entonces

⁷⁴ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 64.

⁷⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 65.

⁷⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 69.

⁷⁷ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 73.

⁷⁸ MARINETTI, F. T. *Primer manifiesto*. Op. cit. p. 130.

⁷⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 75.

Se verá lo que hay que ver
 La ciudad
 Debajo de las luces y las ropas colgadas
 El jugador aéreo
 Desnudo
 Frágil⁸⁰

El canto IV es un esperanzado anhelo por sobrepasar las fronteras establecidas en el lenguaje y la vida; la alegre movilidad, el juego en la palabra, todo nos conduce al salto optimista del mañana postulado en los manifiestos futuristas, especialmente en los puntos 3 y 11 del primer manifiesto que ya hemos señalado.

Canto V

Siguiendo el orden progresivo diremos que del V canto apenas es posible extraer aisladamente palabras que por lo demás hemos ya visto reiteradamente a lo largo del poema; aeroplanos, corrientes eléctricas, imágenes aéreas, pero nada que indique una presencia determinante fuera de un cierto sentido absolutista, más escénico y humorista que real, y que podría enlazarse mucho más a la bufonería dadaísta que al Futurismo:

Callaos que voy a cantar
 Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito⁸¹

Canto VI

Por su parte el canto VI se desenvuelve como una explosión incontenible de signos lanzados al azar sin hilación ni unidad contenida, como proponen los puntos 1 y 11 del manifiesto técnico de la literatura futurista. En ellos Marinetti señala: "ES MENESTER DESTRUIR LA SINTAXIS DISPONIENDO LOS SUSTANTIVOS AL AZAR TAL COMO NACEN.[...] Juntos inventaremos lo que yo llamo LA IMAGINACION SIN HILOS".⁸² Es como si la poesía brotara en este canto desde el subterfugio incógnito del yo interior en una musicalidad que pareciera autónoma. No importa ya el contenido, ni siquiera la imagen o el efecto estético; el lenguaje se libera a sí mismo erigiéndose en su propio guía hacia el reino de lo sonoro, de la pura musicalidad. La palabra se despliega ante nosotros como un tapiz de signos independientes en el que las palabras en libertad del Futurismo literario parecen cobrar vida: es el azar quien rige caprichosamente al canto.

Porque eterno porque eterna
 lento lenta

⁸⁰ HUIDOBRO, V. *Alzgor*. Op. cit. páginas 73 y 74.

⁸¹ HUIDOBRO, V. *Alzgor*. Op. cit. p. 95.

⁸² MARINETTI, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Op. cit. p. 156 y 164.

Al azar del cristal ojos
 Gracia tanta
 y entre mares
 Miramares
 Nombres daba⁸³

Vemos que el juego le permite al poeta todavía ciertas asociaciones más bien vagas, pero éstas se pierden de inmediato en el desfile vertiginoso de este trance:

Ala ola ole ala Aladino
 El ladino Aladino Ah ladino dino la
 Cristal nube
 Adonde
 en donde....⁸⁴

No obstante algún asomo de conciencia queda en el discurso desdibujándose a sí mismo en lo etéreo. Pueden verse en este canto aisladas significaciones pero es la fuerza del azar, como ya se dijo, la que determina la dirección culminando en un estallido final de transignificaciones que darán paso a la última estancia del poema; el canto VII.

Canto VII

En el canto último el discurso poético se presenta libre ya de sintaxis como si Huidobro se ajustara a propósito a las propuestas que hemos leído reiteradamente a lo largo del manifiesto técnico de la literatura futurista. Especialmente a las afirmaciones que Marinetti sostiene en el punto 11 en donde apunta: " Sólo el poeta asintáctico y de palabras desligadas podrá penetrar la esencia de la materia y destruir la sorda hostilidad que la separa de nosotros.[...] Juntos inventaremos lo que yo llamo IMAGINACION SIN HILOS. Algún día llegaremos a un arte más esencial cuando nos atrevamos a suprimir todos los primeros términos. Para ello hemos de renunciar a ser comprendidos." ⁸⁵

De las palabras en libertad del manifiesto técnico, disparadas al azar pasamos a otro estado sensible que poco o nada tiene que ver con el Futurismo; el trance poético. Aquí la descomposición del lenguaje nos conduce a un nivel extático en el que las palabras pierden no sólo el hilo conductor del discurso lógico o poético sino su propia significación; dejan de ser, se vuelven no significación. Son silencio, silencio sonoro que al carecer de contenido es musicalidad pura, baluceo poético intraducible. La experiencia que Huidobro vive en el canto VII es ya de otra índole que la del deseo azaroso de los futuristas; pertenece a otro ámbito de la creación poética que difícilmente podría ceñirse a la estrechez del mero propósito vanguardista o de una exigencia estética, puede, incluso, situarse aparte de cualquier intención intelectual.

⁸³ HUIDOBRO, V. *Aluzor*, Op. cit. p. 103.

⁸⁴ HUIDOBRO, V. *Aluzor*, Op. cit. p. 102.

⁸⁵ MARINETTI, F. T. *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, Op. cit. páginas 163 y 164.

Así en el canto VII asistimos a la culminación de un propósito: el de liberar la palabra en el vuelo acrobático de Altazor; el salto al vacío irrumpe en el discurso descomponiéndolo, diluyendo hacia la pura musicalidad todo concepto:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralali
Lali lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam⁸⁶

86 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 109.

BIBLIOGRAFIA

Directa

BLANCHOT, Maurice. Sade y L'autréamont. México: F.C.E. 1990.

BÉGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño. México: F.C.E. 1984.

CAMUS, Albert. El hombre rebelde en Obras completas. México: Aguilar, 1968. T.I.

CARACCILOLO, Trejo Eduardo. La poesía de Vicente Huidobro en la vanguardia. Madrid: Gredos. (Biblioteca románica hispánica, 205.), 1974.

CUCCHETTI, Gino. Marinetti e il futurismo. Italia: Edizioni Esa-Palermo, 1968.

MARINETTI, F. Tomasso. Manifiestos y textos futuristas. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

TORRE, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. T I

Indirecta

COSTA René de. Huidobro: los oficios de un poeta. México: F.C.E.1984.

DUCASSE, Isidore, Conde de Lautréamont. Los cantos de Maldoror. México: Premià, 1982.

FRAZER, James George. La rama dorada. Magia y religión. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

HUIDOBRO, Vicente. Obras completas. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.

Movimientos literarios de vanguardia. Barcelona: Salvat Editores, (Biblioteca de grandes temas, 6.), 1974.

NIETZSCHE, Friederich. Así habló Zaratustra. México: Alianza Editorial, 1989.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

SORIA Andrés. Vanguardismo y crítica literaria en España. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.

SCHOEFFNER, Claude. Futurismo y dadaísmo historia general de la pintura. Madrid: Aguilar, 1968.

UMBRO, Apollonio. Futurismo. Milano: Ed. G. Mazzotta, 1976.

LA PRESENCIA CUBISTA Y CREACIONISTA EN ALTAZOR

Huidobro buscó siempre el sello de la distinción en la originalidad; como casi todos los vanguardistas se sentía impelido a renovar no sólo el arte sino también la vida partiendo de una estética nueva. Su propuesta creacionista puede resumirse en una voluntad total de independencia de la vida respecto del arte en un radical rechazo a todo sentido mimético de ella. En realidad este anhelo es una constante de la época, ya hemos visto cómo los futuristas parten también de este propósito. Del mismo modo el Cubismo funda su razón de ser en la intención de crear un arte independiente de toda realidad reproductiva; quiere de esta manera ofrecer una realidad propia del arte. Tal vez hoy resulte innecesario abundar en las características de la escuela cubista pero al hablar del Creacionismo se hace necesario resaltar las enormes similitudes de ambas propuestas o, si se prefiere, los puntos de fusión de una en otra. No merece la pena entrar en las interminables polémicas que respecto a la teoría creacionista y cubista se desarrollaron; Huidobro, como es sabido, a pesar de la genialidad que lo caracterizó mantuvo una relación conflictiva con sus fuentes literarias más cercanas, especialmente con Reverdy, de quien nunca reconoció las deudas literarias que le ligaron con él en su incursión a la vanguardia artística.

Como se sabe, el poeta chileno se establece en París a finales de 1916, ahí entra inmediatamente en contacto con el grupo cubista en enero de 1917, fusionándose inicialmente a ese movimiento con el entusiasmo propio de quien establece por vez primera una verdadera afinidad con su medio.¹ El clima en París le es favorable y para marzo de 1917 se une al grupo de Pierre Reverdy con quien participa en la revista *Nord-Sud*, que será el órgano del grupo cubista. En ella publica poemas traducidos del español pertenecientes a trabajos anteriores, sobre todo a El espejo de agua, (1916) así como poemas escritos en francés, contribuyendo con ello a afianzar la estética de ese grupo, misma que pronto postulará como exclusiva bajo el nombre de *Creacionismo*.

Debemos no obstante recordar que Apollinaire en sus *Meditaciones Estéticas*, publicadas en 1913, había ya usado este concepto al referirse a la época que en esos escritos anuncia. Lo mismo Reverdy, quien centra todo el énfasis de sus reflexiones sobre arte en la importancia de la creatividad poética. Visto así, debemos admitir que por mucha y muy sincera que fuese la originalidad de Huidobro en este sentido, las confluencias en el arte y en la vida, más que la excepción, suelen ser la norma y que, como apunta Reverdy en su artículo *La estética y el espíritu*,² en arte es cuestión de saber retribuir al doble lo que de otros se toma:

Los más grandes artistas han sufrido influencias en un momento dado; algunos incluso las han sufrido durante toda su carrera. Es asunto de deber y haber perfectamente lícito entre personas solventes. Tomar préstamo nada tiene de común con robar. Y a condición de que todo sea reembolsado, incluso y sobre todo en otra moneda, el balance queda conforme y el deudor liberado.³

¹ René de Costa ha señalado la dificultad e incomprensión de su primera labor en Chile, lo que sin duda lo llevó a buscar un terreno más propicio en Europa.

² Compendiado en REVERDY, Pierre. *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Avila Editores, 19, p. 54-53.

³ REVERDY, Pierre. *Op. cit.*, p. 49.

De ninguna manera tratamos de negar el hecho de que Huidobro hubiese aportado su propia visión estética, se pretende más bien verla en la globalidad de su época y de las confluencias que, más allá de sí mismo, vivió. Sobre todo es importante no perder de vista que toda literatura es un diálogo. Los cubistas pueden formular su estética gracias a Mallarmé; Huidobro puede desarrollar la suya gracias a la de los cubistas y a las aportaciones de las otras vanguardias como puede verse en Altazor. En este sentido hay que tener también en cuenta, y quizá en primer término, que ya antes de ir a Europa Huidobro había leído la obra de Emerson, cuyo influjo reconoció él mismo y al cual nos referiremos más adelante.

Por el momento conviene señalar que la estancia de Huidobro en París fue definitiva para el desarrollo de su propia visión estética, que halla un suelo favorable en la efusividad intelectual de ese momento. De hecho si Huidobro viaja a París es porque conoce ya desde 1912, a través de la revista Les Soirées de Paris, la efervescencia artística y crítica que se gestaba en esa ciudad; es este clima el que lo llama. Ya hemos visto que desde el Romanticismo y el Simbolismo París se convierte en la Meca de los movimientos artísticos. Se diría que Huidobro emprende esta visita casi con el mismo fervor con el que un musulmán va a la tierra sagrada. Durante 1917 y 1918 trabaja incansablemente en diversas revistas y en la divulgación de su credo poético, sobre todo en España en donde un grupo de jóvenes poetas se adhiere entusiasta a la teoría creacionista.⁴ Para 1919, año en que inicia la escritura de Altazor, había ya desarrollado plenamente su teoría poética, basándose, según sostiene, en sus propias indagaciones pero indudablemente enriquecida por las tesis cubistas. Dos son los teóricos principales de quienes recibe influjo: Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy. La polémica sostenida con este último ha sido ampliamente conocida y comentada por la crítica,⁵ abundar en ella, como ya se dijo, no es el propósito de este trabajo. Convendría en cambio establecer ciertos paralelos fundamentales entre una y otra teoría.

⁴ Gerardo Diego y Juan Larrea entre otros.

⁵ BARJALJA, Juan Jacobo, La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo, Buenos Aires: Devenir, 1964.

La estética cubista

En las distintas definiciones que Apollinaire ofrece en sus *Meditaciones Estéticas* sobre la escuela cubista escritas en 1911 y con fecha de publicación de 1913 dice al referirse al Cubismo órfico: "...es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no extraídos de la realidad visual sino enteramente *creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad*".⁶ Este concepto parece hallar eco en la definición que Huidobro ofrece más tarde del Creacionismo, un poema creado, dice, "hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. *Crea lo maravilloso y le da vida propia*."⁷

Para Huidobro la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado (ya sabemos que la pintura cubista da también preponderancia al objeto al diseccionar la realidad para presentarnos sus múltiples aspectos), el rasgo esencial de su postura artística se resume en esa intención creadora que busca romper el hábito de la reproducción. Como vemos, volviendo a las *Meditaciones Estéticas*, ya Apollinaire al definir el Cubismo confiere una importancia suprema al acto creativo:

El cubismo se diferencia de la antigua pintura en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad concebida o la **realidad creada**, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones: puede en cierto modo *cubicar*.⁸

Notemos que Apollinaire habla de *realidad creada*, término preferido por Huidobro en su propuesta estética. Parece que ya en 1914 antes de establecerse en París Huidobro había leído este libro de Apollinaire, pues si bien sus primeros escritos reflejan un claro influjo de Emerson también es notable su afinidad con el Apollinaire de las *Meditaciones Estéticas*.⁹ En su manifiesto *Non serviam*¹⁰ de 1914 dice:

6 APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones Estéticas* (Los pintores cubistas), Buenos Aires: Nueva Visión 1964 (vol. ensayos Nuevo Ser). Las cursivas son nuestras.

7 HUIDOBRO, Vicente, "El creacionismo" en *Obras Completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976, T.1 pp. 731-753 Las negritas son nuestras.

8 APOLLINAIRE, G. Op. cit. p.103 (las negritas son nuestras).

9 René de Costa en su libro *Huidobro: los oficios de un poeta* sugiere que la idea del artista que se niega a ser esclavo de la naturaleza, desarrollada en la conferencia *Non serviam* que Huidobro leyó en el Ateneo de Buenos Aires en 1914, debió ser tomada de Apollinaire, cuyos escritos debía conocer desde 1912 gracias a revistas parisinas como *Les Soirées de Paris* que conocía ya en Chile: "De hecho fue *Les Soirées de Paris* (revista de la que Huidobro era suscriptor) probablemente la que le reveló la noción de que el artista no tenía que ser esclavo de la naturaleza. En su primer número (febrero de 1912) hay un ensayo de Apollinaire ("Du Sujet dans la peinture moderne") en el que se declara: "Los pintores modernos, si bien observan aún la naturaleza, ya no la copian más". COSTA René de, Op. cit. p. 48.

10 A pesar de las múltiples referencias que Huidobro hizo de este manifiesto para sustentar su anterioridad creacionista, respecto de la labor teórica de Reverdy, este documento nunca llegó a publicarse sino hasta la edición *Obras Completas* de la editorial Braulio Arenas en 1964.

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada [...] Hemos aceptado sin mayor reflexión el hecho de que no pueda haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él.¹¹

Esta singularidad del poeta como un ser elegido para recibir tal don se enlaza también a la sentencia con que Apollinaire cierra la primera parte de sus reflexiones sobre el Cubismo:

Amo el arte de hoy porque amo ante todo la luz. Y todos los hombres aman ante todo la luz; los hombres han inventado el fuego.¹²

Hay ante todo un sentimiento de universalidad en ambas concepciones. Huidobro incluye el elemento fantástico que crea lo maravilloso al presentar al poeta como pequeño dios (véase su poema *arte poética*); Apollinaire al señalar la nueva actitud independiente del artista frente a la naturaleza dice:

Los artistas son, ante todo, hombres que quieren llegar a ser inhumanos.

Buscan penosamente las huellas de su inhumanidad, huellas que no se encuentran en parte alguna de la naturaleza.¹³

Más adelante señala que esta intención creativa de los nuevos artistas busca romper la medida puramente humana; a diferencia de la antigüedad griega que tomaba al hombre como medida de perfección este arte crea una nueva medida que permite dar al objeto creado proporciones conforme al grado de plasticidad al que es llevado. Esa nueva medida de perfección de que habla es lo que designó como *cuarta dimensión* y que viene a ser el resultado de las tres medidas euclidianas (línea, volumen, superficie) que en conjunto producen una nueva dimensión de espacio; la dimensión del infinito, pues el artista en su creación puede - ya que conoce - alterar las apariencias de las cosas. De ahí que la medida del arte deje de ser lo humano para convertirse en la visión de lo infinito "eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado."¹⁴ Pongamos un ejemplo de esta poesía en Huidobro:

11 Conferencia dictada en el Ateneo de Santiago, 1914. Recogida en *Viviente Huidobro Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976, tomo I, pp. 715-716. Se encuentra también en el libro de VERANI, J. Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifiestos proclamas y otros escritos), Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1990, 2da. ed.

12 APOLLINAIRE, G. *Op. cit.* págs. 105.

13 APOLLINAIRE, G. *Mediaciones Estéticas*. *Op. cit.* p. 94 y 95.

FLEUVE

A Jean Cocteau.

Le Fleuve où le vent

Traîne des chansons

VEILLE VOIX MARINIÈRE

Les saules
qui écoutent
penchésDes femmes
qui lavent
leurs cheveuxLe soleil en trouant les branches
Passe de l'autre côté
sans arracher les feuillesIl y a des dentelles sur l'eau
Mais L'OMBRE EST DOUCE à supporterLe bras d'eau cherche l'horizon
Au fond du paysage¹⁵

El fenómeno de la cuarta dimensión ocurre cuando en el poema se nos ofrecen dos acciones simultáneas en un mismo tiempo y en un mismo plano eliminando con ello la perspectiva tradicional.¹⁴ como en este caso en donde los sauces inclinados y las mujeres que se lavan, además de fundirse en una sola imagen, alternan en un mismo tiempo, o cuando al contrario se nos ofrecen dos tiempos en un sólo espacio. Es el caso de *cow-boy* cuya perspectiva nos acerca a esa cuarta dimensión en donde la distancia temporal y espacial se anulan y nos movemos en un plano en el que pueden desarrollarse hechos simultáneos geográficamente distantes. Este salto en el tiempo del poema corresponde al efecto óptico de las pinturas cubistas en donde se observan diversos elementos en un mismo plano visual. Veamos el poema:

COW-BOY

A Jacques Lipchitz.

Sur le Far West
où il y a une seule lune

¹⁴ APOLLINAIRE, G. *Op. cit.*, p. 98.

¹⁵ HUIDOBRO: V. *Horizon carré*. En *Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. T. I, p. 262.

¹⁶ Susana Benko en su libro *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 dice que "La ausencia de perspectiva, de profundidad, se crea precisamente por la planitud de los elementos que se juxtaponen, recurso común en el poema como en la pintura." p. 92.

Únicamente en la creación Huidobro concibe a la poesía: todo acto de mimesis disminuye la fuerza y fundamento del arte. Reverdy en su *ensayo de estética literaria*, escrito en 1917 dice:

Debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios, y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma. Tal obra deberá tener su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no evocará nada distinto a ella misma. ¿A cuál otro objeto distinto a una obra de arte se le exige, en efecto, parecerse a otra cosa distinta a sí mismo?²⁰

Bajo estos términos la teoría de Huidobro se enlaza perfectamente a la de Reverdy; en la cita anterior podemos encontrar completos los fundamentos del Creacionismo. Confluencia o resultado, la esencia de ambas propuestas puede resumirse en una sola cuyo vértice principal reposa en el interés por construir una realidad artística ajena a la realidad de la vida. Huidobro escribe:

Haced poesía pero no alrededor de las cosas. Inventadla.²¹

Reverdy por su parte sostiene:

Crear la obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad, y que sea su propio fin, nos parece más noble que cualquier interpretación fantasista de la vida real.²²

Como se ve, el interés tanto de Apollinaire como de Reverdy y Huidobro, se centra en la intención de liberar al arte de la servidumbre tradicional que reproducía la realidad de la vida sin intentar ir más allá ni ofrecer a la sensibilidad un nuevo dominio en el que el arte se bastase a sí mismo. Apollinaire en sus *meditaciones* abre paso a esta conciencia al proclamar al Cubismo como una verdadera ruptura y punto de partida hacia este propósito:

El arte de hoy reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que sobrepasa en este sentido a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestra edad.²³

Reverdy confirma esta postura de rompimiento:

20 REVERDY, Pierre, *Escritos para una poética*, Monte Avila Ediciones, Venezuela, p. 16.

21 HUIDOBRO, V. "Manifeste Peut-être". En el libro de Veruni, Hugo. Op. cit. p. 216.

22 REVERDY, P. Op. cit. p. 14.

23 APOLLINAIRE, G. Op. cit. p. 105.

El cubismo es un arte eminentemente plástico, pero un arte creador y no reproductivo [...] Es pues tan legítimo decir que el cubismo es la pintura misma como decir que la poesía de hoy es la poesía misma.²⁴

A la luz de estas apreciaciones el Creacionismo de Huidobro puede verse como la formulación personal de una inquietud artística nacida y alimentada en una época de fuertes sacudimientos en el terreno estético y ético del arte. Huidobro como partícipe de ella ofrece la más temprana aportación vanguardista a la poesía hispana convirtiéndose así en el precursor de la verdadera modernidad en nuestra lengua.

²⁴ REVERDY, P. *Op. cit.*, p. 12.

Sintaxis

En su artículo *Sintaxis*, aparecido en el número 14 de la revista *Nord-Sud* en abril de 1918, Pierre Reverdy nos dice que la sintaxis es el arte de disponer de las palabras de acuerdo con su valor y su función, manteniendo una lógica propia y creativa. Reverdy concede a la sintaxis un papel esencial en el desarrollo de un arte nuevo respecto del cual nos dice:

Para un arte nuevo era previsible una sintaxis nueva que fatalmente vendría a poner en el nuevo orden las palabras de las que debíamos servirnos. Las palabras mismas debían ser diferentes. Lo son en algunos casos, pero a los viejos inveterados de la última estación les importa un bledo. Todo lo cual es normal. Pero si no se quiere comprender que una disposición tipográfica nueva sea paralela a una sintaxis diferente y que esta sintaxis esté en relación con la obra nueva, que sigan apegados a la muy digna incompreensión. Pero que no se nos hable de sintaxis como un molde inimitable, según el cual cada uno debería escribir y expresarse en todo momento. La sintaxis es un medio de creación literaria. Es una disposición de palabras y una disposición tipográfica adecuada es legítima.²⁵

Como vemos, para Reverdy la sintaxis se presenta en el mismo nivel del arte, es decir que para la escritura cubista la sintaxis representa el arte mismo. Si quisiéramos resumir las premisas Reverdyanas de este artículo éstas podrían quedar como sigue:

1. La sintaxis es un medio de creación literaria.
2. Una sintaxis nueva requiere una nueva disposición tipográfica, la cual debe estar en relación directa con la obra.
3. Sintaxis nueva no equivale a complicación. La sintaxis debe ser accesible, o en palabras del propio Reverdy, "simple".

Pero no sólo en *Sintaxis* Reverdy se ocupa de este punto; gran parte de sus reflexiones poéticas se centran en los medios expresivos de la nueva escritura que él mismo se negó a llamar cubista pero que hoy no podemos consignar bajo otro nombre. En otro de sus artículos, *La imagen* (*Nord-Sud*, núm. 13, 1918) al ofrecernos sus definiciones de la imagen afirma que para conseguirla es necesario partir de una creación pura del espíritu no nacida de la comparación sino de la aproximación de dos realidades distantes. Notemos que al suprimir la comparación suprime también los nexos con lo cual reafirma la libre disposición tipográfica que había propuesto en *Sintaxis*:

²⁵ REVERDY, P. *Escritos para una poética*. Op. cit. pp. 27 y 28.

No es posible crear imágenes comparando (siempre débilmente) realidades desproporcionadas.

Es posible crear, al contrario, una imagen fuerte, nueva para el espíritu, aproximando sin comparación dos realidades distantes cuyas relaciones *sólo el espíritu* ha captado.²⁶

La sintaxis cubista comprende pues una nueva disposición espacial y una nueva concepción poética. Una parte de la distribución tipográfica que al sustituir a la puntuación es quien conduce la lectura y quien resalta (en la mezcla de tipos) lo que la sensibilidad del poeta quiere ofrecer; la otra rompe el sentido comparativo tradicional contra el que ya había atentado Lautréamont en sus comparaciones *Beau comme* que tanto fascinaron a los escritores de vanguardia.

En *Altazor* observamos que estas características se realizan casi al pie de la letra; hay efectivamente una creación poética que parte de una concepción distinta del espacio en cuanto a desplazamientos, supresión de la puntuación, y, sobre todo en los cantos finales, de enlaces. Asimismo, la lectura de este poema, salvo los cantos finales en los que interviene la dislalia poética, presentan una sintaxis sencilla sin hiperbaton, en la que el nombre antecede al adjetivo y no éste al primero como en la poesía tradicional.

Como se sabe, el antecedente de esta disposición espacial (o tipográfica a la que alude el punto 2 de este resumen) lo constituye *Un coup de dés* de Mallarmé, pero en la sintaxis cubista se persigue además otro propósito: el de romper la linealidad no sólo del espacio sino del tiempo para alcanzar el instante alterno; la simultaneidad. El tercer punto, más que al orden de las palabras en la frase, se refiere a la relación de ésta con el espacio. El espacio ocupa el lugar de la puntuación, él marca el ritmo y el tono del poema.

En la enumeración que hemos citado la sintaxis es vista como un medio de creación literaria y de hecho lo es; toda la poesía cubista de Apollinaire, de Reverdy y del propio Huidobro tiene su fundamento en razón al ritmo, a los acentos, a la musicalidad espacial. La disposición visual y el sentido interior son una misma cosa en el poema.

Para ejemplificar daremos tres muestras de esta poesía en los poetas a que nos hemos referido:

²⁶ REVERDY, P. *Op. cit.* p. 26.

ECOUTE S'IL PLEUT ECOUTE S'IL PLEUT²⁷

puis	sol	des	con	la
é	dat	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	ten
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	du	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vaux	fi	é	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

En este poema de Apollinaire el efecto de la lluvia está dado por la disposición y los cortes silábicos de las palabras y si bien no hay supresión de enlaces el diseño sintáctico nos permite reproducir el golpeteo de la lluvia como si cada sílaba fuese una gota.

SOLEIL²⁸

Quelqu'un vient de partir
 Dans la chambre
 La vie déserte
 Un rayon du soleil
 Sur la pelouse verte

Il reste un soupir
 La rue
 Et la fenêtre ouverte

²⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes: Ouvres poétiques*. Paris: N.R.F. Gallimard, p. 290.

²⁸ REVERDY, Pierre. *Les ardoises du toit (1918) en Plupart du temps*. Paris: N.R.F. Gallimard, 1969. p. 200.

ESTA TESIS NO DEBE
 SALIR DE LA BIBLIOTECA

El poema de Reverdy por su parte presenta desplazamientos que nos permiten observar de manera alterna la realidad que refiere; hay aproximación sin comparación "La vie [...]/ La rue/ Et la fenêtre ouverte/". Este tipo de poesía se acerca mucho a la descripción pura. Veamos el Ejemplo en Huidobro:

MARES ARTICOS²⁹

Los mares árticos
 Entre las nubes se quema un pájaro
 Día a día
 Colgados del ocaso
 Las alas iban cayendo
 Sobre las tejas de todos los tejados
 Quién ha desarrollado el arcoiris
 Ya no hay descanso
 Blando de alas
 Era mi lecho
 Sobre los mares árticos
 Busco a la alondra que voló de mi pecho

De la misma manera aquí se ha sustituido la puntuación por el desplazamiento de los márgenes y los espacios en blanco. No hay concordancia temporal en los verbos, lo que introduce en el discurso una fuerza psicológica distinta. Tanto en este ejemplo como en los dos anteriores vemos que, efectivamente, la sintaxis se ha convertido en un medio de creación literaria gracias a una nueva disposición tipográfica en relación directa con la obra. Tal como lo reseñamos en los puntos del artículo de Reverdy esta nueva sintaxis no equivale a rebuscamiento. Aunque en otros poemas cubistas en los que se conjunta el ideograma, pensemos en los caligramas de Apollinaire o en los poemas de Huidobro publicados en Horizon carré (1917), sí ocurre así dificultándose con ello la lectura. Reverdy no llevó a este extremo la concepción de esa nueva sintaxis como lo hicieron Apollinaire y Huidobro, su propuesta se orienta más hacia una renovación de los medios expresivos que hacia el aspecto visual y experimental del poema.³⁰

La aportación más relevante de esta poesía junto con el manejo de la imagen fue la ruptura de la sintaxis; de esta manera el Cubismo literario introduce el uso de lo simultáneo en la percepción de sensaciones y circunstancias, lo que conlleva una ruptura forzosa en la puntuación y en la estructura sintáctica del poema, así como la supresión de la rima. La simultaneidad lleva también a la supresión de los nexos lógicos dando pie a la libre disposición gráfica del verso en la página, disposición necesaria para conseguir el efecto simultáneo ya que los blancos y los cortes en los

²⁹ En *Poemas árticos*. Poesía. Revista ilustrada de información poética, números 30, 31 y 32. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, p. 117.

³⁰ René Costa nos dice en *Huidobro los oficios de un poeta*: " Los experimentos de Huidobro con la tipografía finalmente lo distanciarían de Reverdy. Como ex-ayudante de impresor, Reverdy tenía algunas ideas fijas sobre el formato de la página impresa. La sobria presentación de Nord-Sud, en oposición a otras revistas vanguardistas es prueba suficiente. Además está su artículo "Punctuation" (Nord-Sud, octubre de 1917) y ese revelador comentario de Max Jacob sobre la determinación de Reverdy de alejarse de cualquier "fantasía tipográfica" en Nord-Sud." Op. cit. p. 71.

espacios, usados según la necesidad del poema, crean el efecto de multiplicidad espaciotemporal.

Por otra parte, el lenguaje cubista asimila muy pronto las técnicas de la incipiente expresión cinematográfica; el procedimiento de combinar primeros planos y alejamientos se consiguió con mayor concreción antes en la poesía cubista que en el celuloide. Para ilustrar lo anterior es necesario referirnos una vez más a Apollinaire, quien en *Alcools* (1913) consigue no sólo configurarse como el máximo exponente del simultaneísmo, sino del uso de primeros planos y alejamientos en el manejo de la distancia que va del yo a la multiplicidad, poemas como *zona* o *cortejo* son ejemplos claros de este procedimiento y en general pueden verse como un muestrario completo de la estética cubista. En *zona* el poeta salta en el tiempo y en la geografía, va de su yo íntimo a su yo público, *zona* es el vértice en que convergen tiempos y edades múltiples. El primer plano de introspección en su infancia se disuelve en el salto atemporal a un pasado remoto o en el presente del hombre maduro; los cortes temporales y los cambios de escenas vienen a ser más tarde las perspectivas utilizadas en las secuencias filmicas.

Todas estas abrupciones o interjecciones, toda esta mezcla de elementos y situaciones varias conforman el *Collage literario* que es otra de las aportaciones de los poetas cubistas. A través de él, como en el cuadro, el lenguaje revela posibilidades múltiples, que una visión lineal no ofrecería. El *collage* al introducir en la narración frases inconexas, fragmentos de conversaciones, ideas diversas, sin aparente relación, busca ofrecer esa cuarta dimensión a que se refirió Apollinaire en sus *Meditaciones Estéticas*. Por supuesto que el uso del *collage* contribuyó también a la necesidad de ruptura con la sintaxis tradicional. La sintaxis cubista, delineada ya por el estallido futurista, constituye una de las aportaciones esenciales que la vanguardia de principios de siglo hace, no sólo a la poesía, sino a la literatura contemporánea.

En los poemas referidos *Fleuve* y *Cow-boy* podemos observar la presencia del *collage* en la mezcla tipográfica que esos poemas ofrecen. Con ella se resalta la realidad alterna que abarca la visión del poeta y se crea una sensación bidimensional del espacio y del tiempo:

Le fleuve où le vent

traîne des chansons

VIELLE VOIX MARINIÈRE

[...]

La dimensionalidad del collage, que muchas veces no sólo es dual sino múltiple, se apoya en la fragmentación del discurso que rompe su linealidad natural para ofrecernos frases inconexas y sólo posibles en el poema gracias a la mirada múltiple que éste nos da y que se nos muestra en los apoyos visuales (tipografía) y espaciales (sintaxis) de que se vale. También en *Cow-boy* esto se logra a través del uso alterno de tipografías diferentes:

[...]

Et son cigare est une étoile filante

SON POULANIN FERRÉ D'AILES
N'A JAMAIS EU DE PANNE

[...]

En Altazor el uso del *collage* es frecuente sobre todo en la invención de palabras creadas en las que se sintetizan imágenes de orden distinto: *monluztrela / Montesol / Montesur*. En estas palabras, pertenecientes al canto VII, Huidobro funde realidades múltiples presentándolas como unidad: *monte-luz-estrella; monte-sol; monte-sur*. Ya tendremos ocasión de comentar este recurso más adelante cuando hagamos la lectura creacionista del poema. Aquí cabe señalar que además de palabras como estas hay imágenes, principalmente las que corresponde a la caída, que describen la realidad como una fusión de elementos y perspectivas dispares. La alternancia de la mirada cubista (simultaneísmo) se une al sentido de la velocidad futurista y tenemos imágenes como esta:

La farandolina en la lejantaña de la montaña
El horimento bajo el firmazonte
Se embarca en la luna...³¹

En la que la lejanía y la montaña se confunden en una sola realidad; lo mismo ocurre con el horizonte y el firmamento en cuya fusión se integra también la imagen de la luna creándose así una visión fragmentada pero a la vez unitaria ya que todos estos elementos: lejanía, montaña, horizonte, firmamento, luna, aparecen en un mismo plano.

31 HUIDOBRO, V. Altazor. México: Premià (*La nave de los locos*, 128) 1992. p. 93.

Creacionismo

Hasta aquí hemos hablado principalmente de las propuestas cubistas y de las confluencias que el Creacionismo tuvo con esa escuela. Pero es importante destacar que la importancia del Creacionismo, más allá de toda polémica acerca de si es o no una resultante o una filial del Cubismo, debe verse también en que es la primera actitud crítica frente al pasado inmediato (el Modernismo) y la primera tentativa de ruptura hacia la *modernidad* de la que el nuevo siglo hizo su idolatría. Dice Jorge Schwartz que la " fecha más apropiada de inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años 20, es la lectura del manifiesto *non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del Creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados *non serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias del continente."³²

El Creacionismo, tal vez por su temprana configuración en las vanguardias de Hispanoamérica, se distingue de éstas en no ser una mera reformulación de los ecos futuristas que hacen sobre todo énfasis en lo novedoso, en el cambio, " la necesidad de ser modernos" como la llama Susana Benko, sino que éste centra su interés en el abandono de un arte reproductivo: el arte como creación consciente y crítica. Esta idea es central en la producción de Huidobro, aun cuando éste abandone las prédicas de su teoría. Por ello consideramos conveniente, antes de entrar a la lectura del poema, o de intentar llegar a las características de la imagen en cada una de estas propuestas, hacer una síntesis de los principales planteamientos de Huidobro para poder referirnos con mayor precisión a su cercanía con el Cubismo y, de aquí en adelante, con las otras escuelas de vanguardia que tocaremos en los capítulos subsecuentes. El listado que sigue ha sido compendiado de los manifiestos teóricos que este autor publicó a lo largo de su vida de los cuales extraemos las premisas esenciales de su teoría.

1. En su ensayo *El creacionismo*, publicado en París en 1925, Huidobro nos ofrece la siguiente definición del poema creacionista: " Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo [...]. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro. Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte."³³ Como

³² En *Las vanguardias latinoamericanas. (Textos programáticos y críticos)* Madrid: Cátedra, p. 29.

³³ "EL creacionismo". En *Manifiestos. Paris: Editions de la Revue Mondiale, 1925, pp. 31-50. Tomado de Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Colección dirigida por Hugo Verani. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 219. En*

vemos el Creacionismo proclama en primer término la independencia del artista frente a la naturaleza. "La cosa creada contra la cosa cantada." Su propósito principal es elevar el espíritu del arte a nivel de la creación rompiendo con la imitación. "La primera condición del poeta es crear; la segunda crear y la tercera crear". El arte, según lo propone Huidobro, debe crear una realidad propia, distinta a la de la Naturaleza.

2. En el *Manifiesto tal vez* publicado en el número 3 de la revista *Création* en febrero de 1924 pone en tela de juicio el valor del azar en la poesía y nos ofrece algunas de las características básicas de lo que debe ser un poema *creado*: "El azar conviene cuando los dados dan cinco ases o al menos cuatro reinas. Pero salvo estos casos debemos excluirlo. Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay un tapete verde. Y si el mejor poema puede hacerse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y el cerebro. Haced poesía pero no alrededor de las cosas. Inventadla [...]. Nada de interpretaciones personales."³⁴ Es decir que la poesía creacionista, al excluir el azar, es una poesía pensada, trabajada, como lo dice Huidobro, entre el corazón y el cerebro. En cuanto a lo de excluir las interpretaciones personales, esto atañe al sentido biográfico o confesionista al que la poesía romántica y modernista habían dado predilección. Huidobro quiere romper con todo lo que suene a caducidad, ofrecer una poesía verdaderamente moderna, desligada de sentimentalismo y anécdota.

3. El medio a través del que esta realidad independiente debe lograrse es la poesía, ésta es el conducto por el cual el hombre común puede acceder a esa *otra realidad* y a ese otro tiempo que el arte construye fuera de lo cotidiano. Así pues el lenguaje poético debe expresar, mucho más que sólo el sentido literal y gramatical, la carga mágica y creadora del lenguaje y ofrecer en sí múltiples posibilidades. El Creacionismo supone que el lenguaje es un universo de significaciones secretas que sólo el poeta puede poner al alcance de los demás. El puede, a través de la poesía, acercarnos a ese misterio. Como en Emerson la poesía es el vocablo virgen, el que precede al caos y hace posible la armonía cuando al nombrar crea el universo: "La poesía está antes del principio del hombre [...]. La poesía es el lenguaje de la creación."³⁵

adelante las citas referidas a los manifiestos teóricos de Huidobro serán tomadas de este libro, por ello daremos solo las fechas y el lugar de la publicación que ofrece Verani.

34 HUIDOBRO, V. *Manifiesto tal vez*, publicado en francés "Manifeste peut-être". *Création* núm. 3, París, febrero de 1924. En VERANI Ilugo. *Op. cit.* pp. 215-217. Página 216.

35 HUIDOBRO, V. "La poesía". Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921. Publicada en *Temblo del cielo*. Madrid: Plutarco, 1931. En VERANI, Ilugo. *Op. cit.* p. 207.

4. La poesía como ente supremo sitúa su palabra fuera del terreno del lenguaje hablado. Ella quiere acceder a lo innombrado, revelar lo indecible. Como tal se sabe puente, mediación es un *ir hacia* más que consolidación en sí misma. La poesía es un ritual de conocimiento y reconocimiento entre el hombre y la naturaleza "El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano."³⁶

5. El poeta es a la vez creador y traductor, descifrador y puente de las maravillas y misterios que la poesía tiende hacia la criatura común. Sin el poeta ese mundo recóndito quedaría totalmente inadvertido, ignorado.

6. La poesía como ducto de esa transfiguración de lo real conocido hacia otra realidad por conocerse se opone a la razón, la desafía y se propone en todo momento rebasarla. Poesía es imaginación, inmensidad del espíritu en donde los extremos se tocan y se conjugan. Poesía es entonces igual a totalidad, todos los contrarios caben en ella sin lugar a contradicción, pues su amplitud supone una lógica nueva: "Toda poesía válida 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 no hay contradicción ni duda. La llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. El poeta os tiende la mano para conducirnos 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 lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía más allá del espíritu y la materia"³⁷ Estas premisas, como se ve, se adelantan a la conciliación de contrarios que postulará más tarde Breton en el *primer manifiesto surrealista*.

7. En el punto primero hemos señalado la independencia del arte respecto a la naturaleza. De la misma manera la vida y el arte se oponen teniendo cada uno su propia verdad, distinta y ajena. Según lo señala la definición que hemos presentado en ese mismo punto el arte es por excelencia irreal, no se empata con la vida. Esto es así por la facultad del poder creativo del que el artista debe estar dotado. Así, la fuerza creadora del poeta rebasa la verdad de la vida y consigue lo que sólo es posible y real en el

36 *Ibidem*.

37 *Ibid*.

alma del artista y no en la naturaleza " La verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida "38

8. Huidobro postula que todo acto creativo es generado por una fuerza de concentración y otra de expansión. El ser humano - sostiene- posee vías centripetas que nos traen los hechos externos: audición, visión, sensibilidad, y vías centrifugas por las que éste se manifiesta; escritura, palabra, movimiento. Esta dualidad debe manifestarse plenamente en el poeta; el Creacionismo proclama la personalidad total: "El infinito entero en el poeta, el poeta íntegro en el instante de proyectarse."39

9. El Creacionismo reconoce como estado de "superconsciencia" o "delirio poético" a la intensidad de las facultades intelectuales y creativas más poderosas que las del pensamiento ordinario. En esta línea contradice lo que hemos reseñado en el punto 6 al oponer la idea de delirio como estado de máxima gracia poética relacionándolo directamente con los mecanismos cerebrales y racionales. De esta manera se opone a la idea surrealista de un lirismo automático, el cual considera endeble por suprimir el sentido crítico en la creación. "La poesía - dice- ha de ser creada por el poeta con toda la fuerza de sus sentidos, más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema."40 En suma, el juicio creacionista de Huidobro se inclina hacia una poesía crítica y no espontánea, una poesía del intelecto, selectiva más que instintiva.

10. A semejanza de los postulados reverdyanos el Creacionismo afirma como quintaesencia del poema a la *imagen*, la cual define también como el resultado de dos realidades lejanas: " Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento a las dos realidades lejanas. La imagen es el broche que las une, el broche de luz [...] la imagen creacionista constituye una revelación y mientras más sorprendente sea esta revelación más trascendental será su efecto."41 Esta revelación, equivale al elemento de *emoción* de que habla Reverdy, lo cual se verá cuando analicemos la imagen cubista y la imagen creacionista. Por el momento cabe señalar que el poema creacionista, según lo define Huidobro, sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual que es lo que sorprende al lector; sin este condimento esencial el poema no emociona, no crea la maravilla. La maravilla a la que alude Huidobro la hace, pues, lo inhabitual que es el elemento fantástico a través del cual se llega a lo desconocido. Puede decirse que el propósito principal de la poesía creacionista es maravillarse, emocionar,

38 HUIDOBRO, V. "Manifieste manifiestes". En *Manifiestes*. París Editons de la Revue Mondiale, 1925, pp. 7-30. En VERANI, Hugo. *Op. cit.* p. 228.

39 HUIDOBRO, V. "La poesía". *Op. cit.* p. 224.

40 HUIDOBRO, V. "Manifiesto de manifiestos". *Op. cit.* p. 231.

41 *Ibidem.* p. 233.

sorprender, crear una inquietud que cale hondo en el alma del lector.

En estos postulados puede compendiarse la propuesta estética de Vicente Huidobro, aunque vale la pena apuntar que su poesía a menudo rebasó los límites de su teoría y que en cuanto a resultados ésta es mucho más rica ya que no se limita - por más que Huidobro se haya empeñado en ello en algún momento - a los preceptos creacionistas, como podemos apreciar en la lectura de todos estos libros y como queremos demostrar en este estudio. Si se ajustó en alguna medida a ellos fue sobre todo en libros como Horizon carré, Tour Eiffel, Automne Regulière y Poemas Articos, en los que como ya vimos inciden también otras escuelas. Huidobro incorpora en su trabajo toda la experiencia de las vanguardias por las que atraviesa en el viejo continente así como su propia experiencia humana, más allá de la teoría; con ello enriquece considerablemente su escritura. La fuerza creativa y recreativa de su poesía es mucho más sólida y más amplia precisamente porque no se ajusta a un discurso preconcebido: la imantación generativa de las imágenes que nos ofrece la lectura de esos libros y de Altazor van más allá de la idea creacionista: son poesía en la que el genio del poeta rompe los moldes del hombre teórico.⁴² Altazor, sin ser un poema puramente creacionista, ofrece sin duda muestras de un Creacionismo bastante bien logrado al que nos avocaremos en la lectura del poema. Antes es necesario deternernos todavía en algunos aspectos formales relacionados a este tema.

42 En este sentido resulta muy interesante lo que Susana Benko señala sobre los recursos tradicionales que utiliza Huidobro: "Reverdy desde un punto de vista formal elimina [la analogía] pero ¿lo hace Huidobro? Obyviar este recurso es dejar de limitar los sentidos posibles de una obra a un determinado aspecto de la realidad. Huidobro opta por la analogía así como por otros recursos tradicionales como el símil y la metáfora. También utiliza la metonimia, figura de la retórica tradicional que caracteriza al lenguaje cubista. De esta manera el poeta parece proceder en contra de sus más caros anhelos creacionistas." En Vicente Huidobro y el cubismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.p. 162.

Emerson en el Creacionismo de Huidobro

Uno de los puntos obligados de tránsito en los que es necesario detenernos al estudiar la teoría creacionista de Huidobro es la lectura y asimilación de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), la cual ha sido señalada por casi todos los estudiosos de la obra huidobriana.⁴³ Es él mismo quien se encarga de acreditar este influjo en el prólogo a su poema *Adán* (1916), que dedica con entusiasmo al filósofo y poeta norteamericano, en el que, además de citar con amplitud las consideraciones que éste hace sobre el poeta, hace énfasis en el influjo benéfico que Emerson representó en la resolución de su vocación poética:

Hace algunos años Emerson me enseñó otras bellezas que llevaba en mi alma.
En tiempos de una gran confusión espiritual, cuando sentía arder mi cerebro haciendo la transmutación de todos sus valores; en medio de una enorme angustia filosófica, de un gran dolor metafísico Emerson me dio horas inolvidables de reposo y serenidad.⁴⁴

Más tarde, en 1925, en su ensayo *El creacionismo*, vuelve a insistir acerca de sus vínculos con el filósofo y poeta norteamericano aunque esta vez motivado mucho más por la polémica creacionista que estaba en su apogeo y por la consecuente necesidad de dejar en claro la independencia de su propuesta respecto a la de Reverdy. Lo cierto es que su insistencia en el punto ha motivado el estudio y la aceptación de este influjo como una de sus fuentes principales. Nos referiremos aquí concretamente a dos ensayos de Emerson que de manera particular sientan las bases de la teoría creacionista. Se trata de *Naturaleza* y *El poeta*. En el primero la naturaleza es vista como un espectáculo majestuoso para las almas puras pero reprocha el prolongado servilismo y conformidad que el hombre ha mantenido en su relación con ella: "Anidamos en la Naturaleza y extraemos nuestra vida, como parásitos de sus raíces y sus granos..."⁴⁵

En este ensayo Emerson anticipa también las meditaciones de G. Apollinaire cuando denuncia el excesivo cuidado que los artistas han tenido en reflejar a la Naturaleza tal como ella se presenta sin intentar trascenderla:

Veo ahora la pobreza de nuestra inventiva, la fealdad de nuestros palacios y ciudades. El arte y el lujo aprendieron pronto que debían esforzarse en imitar y seguir esta belleza original. Ya estoy bastante instruido para cuando regrese. En lo sucesivo seré

⁴³ Para una revisión más detallada sobre su fuentes literarias véanse: UNDURRAGA, Antonio, *Huidobro y sus fuentes creadoras*, en *Poesía y Prosa de Vicente Huidobro*, (Antología prologada y dirigida por Undurraga), Madrid: Aguilar, 1967, pp. 32-37. Puede verse también: PIZARRO, Ana, *El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes*, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, (Edición dirigida por René de Costa), Madrid: Taurus, 1975, pp. 229-238.

⁴⁴ HUIDOBRO, Vicente, *Adán*, en *Obras Completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976, T.I, p. 189.

⁴⁵ EMERSON, R. W., *Naturaleza* en *Los veinte ensayos*, Madrid: La España Moderna, 1920, p. 395.

más descontentadizo.[...]. He crecido entre prodigalidades y engaños.⁴⁶

Como vemos, la intención de este ensayo se avoca a la exhortación de una actitud innovadora en la que el artista se erija a sí mismo en el propio creador de sus motivos para llegar a producir verdaderas obras en las que sea la naturaleza humana, o mejor, la propia humanidad del artista la que cree un ámbito nuevo. A esto - dice - se llega a través de un alejamiento necesario entre el artista y la obra de la Naturaleza:

[...] el poeta no se encuentra nunca bastante cerca de su objeto. El árbol, el río, el banco de flores, no parecen ser la Naturaleza, la cual se halla aún en otra parte.⁴⁷

Hay una manifiesta insatisfacción hacia la pasividad de las delectaciones humanas ante el espectáculo de la Naturaleza, por ello este ensayo pretende despertar un espíritu con mayor vitalidad y originalidad pero advierte:

No podemos disputar con la Naturaleza ni tratarla como tratamos a las personas. Si medimos con ella nuestras fuerzas nos parecerá que somos la diversión de un destino insuperable. Pero si en lugar de identificarnos con la obra comprendemos que el alma del obrero corre en nuestras venas, hallaremos la paz de la mañana residiendo en nuestros corazones, y preexistentes en nosotros, en forma más elevada, las insondables fuerzas de la gravedad y la química, y por encima de ellas las de la vida.⁴⁸

Vemos que en *Naturaleza* Emerson establece la necesidad de mediar distancia entre la voluntad artística y la íntegra reproducción de la Naturaleza. Pero es sobre todo en *El poeta* donde con mayor claridad se advierten las premisas que Huidobro desarrollará en su poética creacionista. El poeta, dice, "Es entre hombres incompletos el hombre completo."⁴⁹ y señala que es precisamente esa totalidad la que lo aparta de sus contemporáneos en la búsqueda de la verdad poética. Pero es esta última la que posibilitará la comunión final entre el poeta y los hombres. El hombre, apunta, es la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión. El poeta en cuanto ser completo mantiene un diálogo con la Naturaleza a través del cual se comunican también con ella los demás hombres que no están facultados de la misma manera para manejar sus medios.⁵⁰ Del mismo modo la idea del poeta como ser aparte y la de la poesía como puente entre el hombre y la naturaleza - que ya el Simbolismo hace suyas - reaparecen en la idea creacionista del poeta como pequeño dios y de la poesía como puente hacia lo desconocido. En este sentido Emerson apunta:

⁴⁶ EMERSON, R. W. *Naturaleza*. Op. cit. pp. 401 y 402.

⁴⁷ EMERSON. *Ibidem*. p. 416.

⁴⁸ EMERSON. *Ibid.* p. 417.

⁴⁹ Emerson R. W. *El poeta en Los veinte ensayos*. Op. cit. p. 276.

⁵⁰ En cuanto a esta cuestión que Emerson propone Huidobro en su ensayo *El creacionismo* responde con las siguientes afirmaciones: "En el creacionismo proclamamos la personalidad total. Nada de parcelas de poetas. El infinito entero en el poeta, el poeta íntegro en el instante de proyectarse". Véase HUIDOBRO, Vicente *El creacionismo recogido en Los vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (manifestos, proclamas y otros escritos) México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 224.

El poeta es el hombre en quien estas facultades se encuentran equilibradas: el hombre sin impedimento, que ve y maneja lo que otros sueñan, que recorre la escala entera de la experiencia, y es el representante de la humanidad, en virtud de tener el poder más grande de recepción y comunicación[...]
El signo y las credenciales del poeta consisten en anunciar lo que ningún hombre dijo con anterioridad. El es el único y verdadero doctor; sólo él es quien nos trae nuevas, porque fue testigo y tiene conocimiento de las apariciones que describe. Es un contemplador de ideas y un expositor de lo necesario y de lo casual. Porque nosotros no hablamos ahora de los hombres de talento poético o destreza y habilidad en el metro sino del verdadero poeta.⁵¹

Reformulación que en Huidobro leemos:

El poeta es un motor de alta frecuencia espiritual, es quien da vida a lo que no la tiene; cada palabra cada frase adquiere en su garganta una vida propia y nueva, y va a anidarse palpitante de calor en el corazón del lector.

Ser poeta consiste en tener una dosis tal de particular humanidad, que pueda conferírsele a todo lo que pase a través del organismo cierta electricidad atómica profunda, cierto calor nunca dado por otros a esas mismas palabras, cierto calor que hace cambiar de dimensión y de color a las palabras.⁵²

La particularidad casi sobrehumana que el filósofo concede al poeta se traduce más tarde en la idea que Huidobro nos ofrece de éste como un pequeño dios. Emerson se refiere al poeta como el anunciador de lo nunca dicho, ve en él a un profeta que conoce de antemano las cosas. Esta idea como ya hemos visto fue común al Simbolismo de donde pasa también al Modernismo, cabe aquí recordar que los filósofos predilectos de los simbolistas fueron Swenderborg y Emerson. Resulta entonces natural que estas ideas conformaran la estética de esa escuela y de su época. La cita que hemos dado de Huidobro comprueba en línea directa cuál es este influjo en su poética.

Asimismo, el lema principal de la poética creacionista " hacer un poema como la naturaleza hace un árbol " que postula al poeta como un creador de atmósferas y arquitecturas propias tiene su precedente en este mismo ensayo de Emerson en la aseveración de una musicalidad más amplia que la del ritmo solamente de donde debe nacer el poema:

⁵¹ EMERSON, R. W. *El poeta*. Op. cit. pp. 277, 279 y 280.

⁵² HUIDOBRO, V. *Manifiesto de manifiestos*. en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (Colección dirigida por Hugo Verani) México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 237.

Porque lo que hace el poema no es el ritmo, sino el argumento que crea el ritmo; una idea tan llena de pasión y vida que a semejanza del espíritu de un animal o de una planta, tiene una arquitectura que le es propia y engalana la naturaleza con una cosa nueva [...]. El poeta tiene un pensamiento nuevo, toda una experiencia nueva que mostrar; nos dirá cómo la adquirió y enriquecerá el patrimonio de todos los hombres. Porque la experiencia de cada periodo exige una nueva confesión y el mundo parece estar aguardando siempre a su poeta.⁵³

Como vemos, estos postulados anticipan no sólo las premisas huidobrianas sino también las de Reverdy en lo que toca a sus reflexiones sobre los nuevos medios expresivos de cada época, a los que Reverdy se refiere en el artículo ya referido sobre la sintaxis cubista en donde apunta la necesidad de trabajar en literatura no con lo ya hecho sino creando algo nuevo a través de todo el lenguaje y de una nueva concepción de la imagen. Desde la visión de Emerson el poeta no es sólo el que de acuerdo a su complitud está capacitado para sostener ese diálogo con la naturaleza sino es el que, además, trae al mundo las nuevas de esa conversación y las pone al alcance de los hombres.

Por último, nos referiremos a dos ideas más, cardinales en la formulación de la estética creacionista, que se encuentran ya en Emerson: la del poeta como descifrador del misterio a través del lenguaje y la del poeta como receptor y emisor de la polivalencia de las cosas. Nos dice Emerson:

Siendo el mundo para el espíritu una serie de verbos y nombres, el poeta es quien puede descifrarlo [...]. El poeta mediante una percepción intelectual ulterior, les comunica un poder que hace olvidar su antiguo uso y da ojos y lengua a cada objeto mudo e inanimado. Percibe la independencia del pensamiento respecto del símbolo, la estabilidad del primero, lo accidental y fugaz del segundo a semejanza de Linneo, cuyos ojos se dice que veían a través de la tierra, el poeta torna el mundo de cristal y nos muestra todas las cosas en su serie y orden verdaderos. Porque merced a la superioridad de su percepción, contempla las cosas más de cerca, ve cómo fluyen y se metamorfosean, advierte que el pensamiento es multiforme...⁵⁴

Sin lugar a mayores comentarios la cita muestra a Emerson como el precedente directo de la teoría creacionista, y más allá, de la estética misma de Huidobro, quien como poeta sobrepasó pronto su propia teoría y supo asimilar también de otros grandes poetas, ya sea en la confluencia o en la confrontación, las experiencias y la riqueza necesaria para darnos un arte vital y en constante evolución.

⁵³ EMERSON, R. W. *El poeta*. Op. cit. p. 280.

⁵⁴ EMERSON, *Ibid.*, p. 288.

La imagen cubista, la imagen creacionista

En su artículo *La imagen* publicado en el número 13 de la revista *Nord-Sud* en marzo de 1918 Reverdy define la imagen poética en estos términos:

LA IMAGEN es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética.⁵⁵

Esta definición propone otra perspectiva desde la cual las cosas adquieren una polivalencia en las significaciones y enlaces que ofrecen al lector. A pesar de su negativa a definir su postura poética, y la de sus contemporáneos, como el resultado de un Cubismo plástico ("No hay nada tan sencillo, familiar, como lo contrario de la verdad, y se llegó a descubrir esa enorme idea según la cual la poesía moderna derivaba de la pintura. La expresaron por escrito. Pero lo cierto es exactamente lo contrario y los poetas se mantienen en su propia tradición.")⁵⁶ al ofrecer la idea de una yuxtaposición de realidades entra de lleno en la explicación estética de esa escuela en el terreno poético.

La imagen así concebida debe desembocar en una realidad ajena cuya emoción, en verdad nueva, provoca la maravilla de la extrañeza y no una evocación de situaciones familiares. Es por lo tanto necesario suprimir todo elemento anecdótico:

A este respecto anotemos ese error común debido al cual se han considerado más *artísticos* los temas tristes, penosos, melancólicos (en poesía), con exclusión de los alegres, cuando el caso es que el arte debe emocionar de un modo enteramente distinto al de estos medios, los cuales le son extraños, tanto unos como otros. Es liberándose de estos sentimientos como el arte se construye, mientras más libre de ellos sea, más alto y puro es.⁵⁷

Por su parte Huidobro busca también romper los nexos referenciales en el poema, su interés se centra en crear atmósferas desconocidas a través de elementos inhabituales. En un escrito teórico de 1925, titulado *Manifeste manifestes*, dice aludiendo a otro libro suyo de 1914:

...el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay

⁵⁵ REVERDY, P. *Op. cit.* p. 25.

⁵⁶ REVERDY, P. *Op. cit.* p. 41.

⁵⁷ REVERDY, P. *Op. cit.* pp. 20 y 21.

que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas. La imagen es el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación.⁵⁸

Reverdy en otro de sus artículos titulado *La emoción poética*, aparecido también en *Nord-Sud* en 1918 escribe:

Lo grande no es la imagen sino la emoción que ella provocó; si esta última es grande, la imagen será estimada en la misma medida.

La emoción así provocada es poéticamente pura, puesto que nace al margen de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación.⁵⁹

Es claro que en estos planteamientos no hay la más mínima oposición: ambos confieren al resultado de la asociación, distante u oculta, la mayor importancia ya que de ella se desprende la emoción poética. Para Huidobro es la *revelación*:

Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendente será su efecto.⁶⁰

Para Reverdy la *sorpresa*:

El resultado obtenido controla de inmediato la justeza de la asociación [...]. Hay la sorpresa y la alegría de encontrarse ante una cosa nueva.⁶¹

Más que la imagen importa a los dos el resultado obtenido de la analogía creadora. En esa fuerza de la imagen reside la emoción que el poeta es capaz de provocar. Ya hemos visto como Reverdy señala que lo grande no es la imagen sino la emoción que ésta pueda provocar; de acuerdo con la intensidad de esa emoción es la medida del resultado poético:

La creación de la imagen, por tanto, es un poderoso medio poético y no hay por qué asombrarse del gran papel que desempeña en una *poesía de creación*. Para ser pura esta poesía requiere que todos los medios participen en la creación de una *realidad poética*.⁶²

58 HUIDOBRO, V. *Manifiesto de Manifiestos*. Tomado del libro de VERANI, J. Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Op. cit. p. 233.

59 REVERDY, P. Op. cit. p. 25 y 26.

60 HUIDOBRO, *Manifiesto de manifiestos*. *Ibidem*. p. 233.

61 REVERDY, P. Op. cit. p. 25 y 26.

62 REVERDY, P. Op. cit. p. 26.

La imagen creada, según lo que señala Reverdy, sería el resultado de la asociación inesperada de elementos distantes, y aun opuestos, con el fin de alcanzar otro nivel sensible que el de lo cotidiano. Huidobro toma de Reverdy esta idea y la desarrolla como aportación personal a lo largo de sus proclamas teóricas. Tanto el empleo de la imagen como la postulación de ella que el Creacionismo ofrece parten de las formulaciones de Reverdy y en algún grado, como ya lo hemos visto, de la lectura que hace de Emerson. El Creacionismo de Huidobro, de la misma manera que hizo el Modernismo con el Simbolismo al tomar como propia a la analogía, funde en su interior toda la estética del Cubismo y del Futurismo; lleva en sí toda esa necesidad de cambio que las vanguardias pregonaron y que a la luz de la distancia que nos separa de ellas puede verse como un esfuerzo común por construir un arte renovado y fecundo.⁶³

La imagen creacionista es por lo tanto la imagen cubista, sólo que este segundo término no fue aceptado para el caso de la poesía como para el de la plástica. En suma, la poesía cubista y la creacionista deben verse como una misma cosa ya que ambas proponen la supresión de enlaces lógicos, nexos comparativos, elementos anecdóticos y biográficos - si bien Apollinaire no se ajustó a estas dos últimas exigencias -, así como la yuxtaposición de imágenes o circunstancias, de lo cual se deriva la simultaneidad espacio-temporal que sitúa al poeta en una perspectiva múltiple, como la que refleja la pintura cubista.

Asimismo, ambas propuestas buscan ofrecer al lector el hallazgo de lo insólito, lo nunca visto, de aquello que sólo la poesía puede revelar. Se invierte también el valor usual de las cosas para romper el contexto familiar y crear así una realidad particular en el poema. Huidobro en su ensayo *El creacionismo* refiere explícitamente su intención por humanizar las cosas confiriéndoles un carácter íntimo, así como su propósito de precisar lo vago y hacer abstracto lo concreto. Como se ve, esta poesía se propone alterar lo más posible la realidad común para acceder a la creación de lo desconocido; la *revelación poética*. Es esa la labor y el desafío que el Creacionismo impuso a la poesía.

⁶³ Coincidimos en este punto con la opinión de Susana Henko acerca de que a todos estos movimientos de vanguardia los anima el deseo común de ser modernos: " Existe un espíritu común que los anima aunque presenten rasgos distintivos que se oponen y les dan su estilo y actitud propia". *Vicente Huidobro y el cubismo*. Op. cit. p. 117.

Lectura cubista y creacionista

Prefacio

Hasta aquí parece claro que avocarnos a una lectura creacionista implica necesariamente hacer al mismo tiempo una lectura cubista; para ello partiremos del listado que resume las propuestas creacionistas así como de los planteamientos cubistas de Apollinaire y Reverdy que ya señalamos.

Así pues si partimos de los planteamientos que reseñamos en nuestro listado creacionista, veremos, atendiendo al punto 2 en el que se plantea la abolición de los elementos "personales", que el prefacio por principio no sería creacionista ya que Altazor abre el discurso de manera biográfica. Tratemos entonces de rastrear esta presencia en los demás elementos que hemos reseñado, tanto del Creacionismo como de los elementos cubistas a que nos hemos referido. Así, encontramos imágenes en las que, de manera aislada, consigue acercarse al propósito cubista y creacionista de aproximar realidades distantes cuya conexión establece en la imagen cifrada que revela la metáfora:

«Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas.⁶⁴»

El hermoso cazador frente al bebedero celeste para los pájaros sin corazón.⁶⁵

Como hemos visto en el punto anterior, uno de los propósitos creacionistas de Huidobro fue invertir el valor de las cosas: concretar lo abstracto y hacer vago lo concreto. En la cita 63 encontramos ese fenómeno en el que lo intangible « la mirada » se corporiza o se materializa - como señala Susana Benko⁶⁶ - de manera que la mirada de Altazor se convierte en la realidad del poema, en un alambre en el que las golondrinas pueden incluso posarse. La cita 64 por su parte usa la lógica de asociación arbitraria en que se basa la imagen cubista y creacionista cuya intención es crear una desorientación momentánea que produzca la sorpresa y la emoción. Sólo en una segunda lectura podemos inferir que el « hermoso cazador » es el propio Altazor que en su calidad de personaje aéreo se sitúa frente al « bebedero celeste » o cielo y que los

⁶⁴ HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*, México, Premia editora, 1990 octava ed. p. 12.

⁶⁵ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 14.

⁶⁶ «La exaltación de la materia es importante para la comprensión de la poesía cubista, por más que los futuristas lo hayan conceptualizado antes. Desde Cézanne aparece el deseo de solidificar y extraer la esencia geométrica de la naturaleza. Braque y Picasso acentúan la búsqueda y llegan inclusive al extremo de la impersonalidad cuando deciden no firmar sus obras. La fase analítica por ellos propuesta, llega a una uniformidad tal que se dificulta la identificación de los autores. En cambio, la tradición poética dice otra cosa: la estructura fragmentada es similar, solo que la nada y el vacío de Mallarmé cobran cuerpo con la exaltación de la materia cubista.»

La concreción de los cuerpos es común tanto en la fase analítica y sintética del cubismo, sólo que interpretada de modos distintos. El cubismo, entonces, solidifica el mundo y expresa su peso, dimensiones y sustancia. " Vicente Huidobro y el cubismo. Op. cit. p. 106.

«pájaros sin corazón» son aviones en vuelo. De ello tenemos que el lector debe tomar un papel activo en la lectura para llegar a los referentes que suscitan las imágenes cubistas. Así como en las expresiones plásticas del Cubismo sintético el observador participa reconstruyendo la realidad que el cuadro ofrece, también estas imágenes de asociaciones insólitas requieren de una lectura atenta a la síntesis de realidades que confieren.

Hay otras en las que crea una atmósfera de maravilla en la cual consigue adentrarnos en un paisaje inesperado al que sólo se accede a través de la fantasía y que sólo es posible en el poema. rasgo al que aludimos en el punto 1 del listado creacionista y que a su vez tocaría también al punto 7 en que se postula la oposición entre la realidad del arte y de la vida:

Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcoiris.
Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios
de la muerte.⁶⁷
[...]
Sé triste tal cual las gacelas ante el infinito y los meteoros,
tal cual los desiertos sin mirajes.⁶⁸

La dicotomía entre realidad cotidiana y *realidad creada* tiene lugar en estas imágenes en las que no se trata de establecer ninguna asociación oculta, sino simplemente de afirmar la realidad del arte. El sentido creacionista del prefacio se advierte en el universo maravilloso que Huidobro construye en el viaje de Altazor, pero sobre todo en la intención de *crear* esa realidad distinta a través de la pura voluntad de la palabra. Es notable la cercanía que establece (al utilizar como recurso el tono religioso), con el lenguaje del Génesis en el que la palabra y la creación son una misma cosa. Huidobro se vale de esas fórmulas para semejar la fuerza alumbradora y presentar el poema como una generatriz:

«Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del
océano.
[...]
«Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.»⁶⁹

Se pueden ver también versos que son una clara transcripción de su poética y que se relacionan directamente con el punto 1 de nuestro listado:

Un poema es una cosa que será
Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.
Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca
podrá ser.⁷⁰

El prefacio cierra con una esperanzada efusividad cifrada en el poder transformador de la palabra poética:

67 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 9.

68 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 14.

69 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 10.

70 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 11.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.⁷¹

Esa esperanza es la que apuesta Huidobro a la fuerza redentora y creativa del lenguaje poético al que se refiere su teoría, según lo hemos señalado en el punto 3.

Canto I

El canto I, el más largo de todos, se aferra al sentido creacionista como la salvación a la desesperanza de Altazor y de su naufragio en la soledad. Hemos dicho ya que este primer canto manifiesta principalmente la angustia existencial sustentada en la crisis de lo divino que vive el nuevo siglo. Se intercalan en él ecos nietzscheanos y de Whitman. Casi en su totalidad el canto celebra la expatriación del alma, del dolor, deleitándose en el desafío que no disminuye, no obstante, la devastación de la existencia. La conciencia se presenta aquí; como angustia, ansiedad de indagar el por qué de las cosas, el dolor de ser hombre nace de la noción de encontrarse perdido en ese laberinto sin otra salida que el regreso - "volvamos al silencio / a las palabras que vienen del silencio"- hacia el salto y la caída en el propio ser.

Mas la interiorización de Altazor en este canto no es silencio sino conjetura, duda mortal; la conciencia se torna pesadilla, asfixia, Altazor se debate en la desesperación de no hallar salida. No obstante como escribe Pessoa en uno de sus heterónimos:

Tener consciencia no me obliga a tener
teorías sobre las cosas
Me obliga a ser consciente⁷²

Para Alberto Caero la conciencia involucra todos los sentidos; la felicidad tiene que ver con esa conciencia plena en la que participa todo el ser, no sólo el intelecto. Huidobro en este canto no llega a esa noción, para él la única redención la constituye, como en el canto anterior, el lenguaje poético que desde su postura estética supone ya un trabajo mental. Altazor, en la desesperación del desencanto, se aferra al entusiasmo de la poesía y de la creación a través de ésta:

Embruja al universo con tu voz
Aférrate a tu voz embrujador del mundo⁷³

⁷¹ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 15.

⁷² PESSOA, Fernando, *Obra completa*, Barcelona: Ediciones 29, 1990. Tercera edición T. I, p. 313.

⁷³ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 27.

La palabra poética conjura toda miseria, es la llave que desata "La catarata delicada de oro en libertad", su fe en la poesía es tal vez el único camino que lo aparta del dolor abismal que Altazor vive:

Las palabras con fiebre y vértigo interno
 Las palabras del poeta dan un mareo celeste
 Dan una enfermedad de nubes
 Contagioso infinito de planetas errantes
 Epidemia de rosas en la eternidad⁷⁴

Las dos citas anteriores se relacionan con el punto número 4 en el que señalamos estas palabras de Huidobro: "El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro". La poesía es pues el elixir de vida que el poeta nos da.

Encontramos también versos que pueden considerarse creacionistas por su confección: "Rómpanse en espigas las estrellas/Pártase la luna en mil espejos", pero esencialmente el sentido creacionista del canto se resume en el anuncio del advenimiento de lo nunca visto: "Silencio la tierra va a dar a luz un árbol", verso que se enlaza a la sentencia creacionista que abre su libro Horizon carré "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol". La maravilla creacionista se da en el canto en el anuncio mismo de ese milagro:

Silencio
 Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
 La tierra acaba de alumbrar un árbol⁷⁵

Estos versos dejan abierta la puerta hacia la imagen ideal que Huidobro proyecta y por lo tanto podemos sentirnos incluidos como testigos de esa maravilla, pues el alumbramiento se presenta como un hecho y al mismo tiempo como una invitación a participar de esa realidad anunciada.

⁷⁴ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 39.

⁷⁵ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 44.

Canto II

Casi podría decirse que este canto se mantiene al margen de la tentativa creacionista o de la idea cubista; ya hemos visto que el lenguaje de este pasaje se identifica con el Modernismo tardío, recurriendo en ocasiones a imágenes de un Romanticismo rezagado.

Salvo algunas brevedades en las que pareciera anunciarse una atmósfera de maravilla o en las que se alude veladamente a la teoría creacionista "Tengo una atmósfera propia en tu aliento [...] Con su propio lenguaje de semilla..."⁷⁶ o bien en las que se intenta la aproximación de lejanías sin conseguir librarse de la comparación - "Tus ojos hipnotizan la soledad/Como la rueda que sigue girando después de la catástrofe."⁷⁷ el canto se mantiene al margen de esta tentativa, como si su escritura perteneciera a un momento anterior o se dejara de lado todo propósito creacionista pues cada imagen halla su referencia en un mundo perfectamente conocido y trivial.

Y ese beso que hincha la proa de tus labios
Y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida⁷⁸

Existen sin embargo algunas imágenes en las que intenta algunas metáforas como las que escribió Lautréamont al final de sus *cantos*, en las que establece comparaciones tan descabelladas como seductoras que se acercan al sentido cubista y creacionista; Huidobro se orienta al final del canto II a la aproximación de realidades alejadas pero no logra desprenderse de un lenguaje tradicional y de una concepción gastada de la mujer:

Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quien salvar⁷⁹

La fuerza de estas imágenes se sustenta precisamente en el procedimiento de establecer una relación entre dos realidades visiblemente dispares. Estos versos pueden considerarse cubistas y creacionistas, porque usan el procedimiento de lograr la imagen a través de la aproximación de dos realidades distantes. Esto lo había ya introducido Lautréamont en su famosa metáfora, "Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de escribir en una mesa de disección". Aunque más tarde me ocuparé de la relación entre Huidobro y el Surrealismo cabe señalar que esta frase la toma Breton para el primer manifiesto surrealista y que es sobre todo este último quien pone énfasis en la figura de Lautréamont. Lo que Isidore Ducasse hace en esa afirmación es adentrarnos de lleno en una relación nada trivial: el paraguas y la máquina de escribir en una mesa de disección. La imagen que se establece a través de la comparación *como* puede resultar natural en el primer momento de su enunciación porque este nexo, al comparar, aproxima, pero vista de cerca esta naturalidad se desvanece ya que los

76 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 48.

77 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 50.

78 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 51.

79 HUIDOBRO, V. *Ibidem.*

elementos aparecen asociados fuera de su contexto. Así, la lectura lejos de crear un efecto apacible lo que ocasiona es un desconcierto mayor.

Este es el resultado que la poesía cubista quiere alcanzar en la confección de imágenes y asociaciones insólitas. El Cubismo (y más tarde también el Surrealismo y quizá con mayor fervor) pondera el procedimiento y se avoca con toda consciencia a conseguir ese resultado de lo inhabitual y lo familiar mezclado para producir un tipo de emoción distinta, mucho más intensa que la producida por las imágenes familiares como "tus ojos luceros del alba", "tus manos de seda" o "tus dientes de perla". Esto lo vimos ya en la parte donde analizamos la imagen cubista y creacionista cuando hablamos de la emoción. Pasemos al canto siguiente.

Canto III

Por su parte el canto III se enlaza con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Recordemos que las greguerías son metáforas construidas mediante juegos del intelecto en las que la imagen (a la manera cubista) construye la sorpesa a través de símiles novedosos en los que el humor tiene un carácter determinante. De acuerdo con la teoría de Ramón Gómez de la Serna, a quien se le considera el creador de este género, la «grueguería» es una metáfora cuyo condimento esencial es el humor. Gómez de la Serna la define "como un toque de espontaneidad y simple autenticidad necesario para la vida tan estrangulada en durezas y apelmazamientos". La greguería, dice, "cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu". Como definición concreta ofrece la siguiente fórmula:

Humorismo + metáfora = greguería⁸⁰

Tal vez sea el elemento humorístico lo que la acerca más a la literatura que a la poesía, pues como señala el mismo Gómez de la Serna, ésta se inclina más a la definición de las cosas triviales y cotidianas que a buscar una belleza expofesa en ellas. La greguería según la propone su autor no debe ser sentimentalista, aforística, o lugar común para la máxima. Es una revelación explosiva que mezcla la intuición y el ingenio para establecer y revelar relaciones no advertidas entre las cosas:

Se apagan las sonrisas como las luces.

*

La Lagartija es el broche de las tapias

*

Los que bajan del avión parecen salir del arca de Noé.

⁸⁰ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Flor de Greguerías*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1958, p. 20.

*

Las golondrinas entrecomillan el cielo.⁸¹

Como vemos, la grueguería y la imagen cubista se componen del mismo procedimiento, sólo que la primera tiene como rasgo esencial la aplicación del humor, lo que le confiere un carácter superficial, trivial, como si desdenara toda posible profundidad o el más pequeño indicio de seriedad. Esto la acerca mucho más al carácter dadaísta que a la intención sorpresiva de la imagen cubista, la cual no se impone esta limitación. En el prólogo a su libro *Flor de Grueguerías* en donde Gómez de la Serna ofrece una serie de interesantes reflexiones y definiciones sobre la grueguería cita a Reverdy y su definición de la imagen como resultado del acercamiento de dos realidades lejanas y la justeza que debe existir en esa aproximación, definición con la cual simpatiza abiertamente. La grueguería centra su interés precisamente en este punto y se dedica a descubrir y establecer las relaciones secretas que las cosas mantienen entre sí.

El tercer canto ofrece imágenes que funden su sentido creacionista al de la grueguería. Inmerso en los acontecimientos de su época, Huidobro conoce a Gómez de la Serna, a su llegada a París en 1916, junto a Cansinos-Asséns y aunque más tarde sostiene una disputa con él parece innegable que existe en los primeros versos de este canto un proceso natural de influjo que se manifiesta sin dificultad:

El mar es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino sueña⁸²

Es el mundo que torna y sigue y gira
En una última pupila⁸³

En realidad la imagen creacionista y la grueguería suponen un mismo proceso de sincretizar elementos ambiguos o distantes para ofrecer un resultado novedoso.

Continuando con la lectura vemos que el canto tercero tampoco se abstiene de hacer algunas prédicas de su teoría:

Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra
Y todo lo que dice es por él inventado

⁸¹ GOMEZ, de la Serna Ramón. *Grueguerías*: España, Salvat Editores y Alianza Editorial, 1972, pp.31, 85, 86 y 88, respectivamente.

⁸² HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 53.

⁸³ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 54.

Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano⁸⁴

Huidobro intenta llevar a la práctica los preceptos de su poética, busca suprimir el usadísimo nexa *como* a través de una saturación de imágenes comparativas en las que de paso ensaya la imagen definida en sus manifiestos y que hemos compendiado en el punto 10 de nuestro listado:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos *comos* iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada...⁸⁵

Hemos citado ya este fragmento cuando nos referíamos al procedimiento sinestésico del Modernismo; como hemos visto también el futurismo se había propuesto abolir el tradicional proceso comparativo que sus antecesores simbolistas habían sobreusado. Intención en la que se hermanan todas las vanguardias. Huidobro se sirve de este propósito para establecer conexiones dispares enlazando significados en los que crea una consecución de asociaciones derivadas unas de otras:

Desplumar una bandera como un gallo
Apagar un gallo como un incendio
Bogar en incendios como en mares
Segar mares como trigales
Repicar trigales como campanas...⁸⁶

Las asociaciones establecidas logran imantar significaciones reveladoras y sugestivas; tomemos por caso la oposición gallo/incendio que a primera vista podría resultar de una anarquía caprichosa, no obstante, la imagen que sugiere el sustantivo "incendio" en conjunción con el verbo "apagar" es la de un gallo rojo cantando en el ardor intenso de la luz del día, las plumas vendrían a ser el símil de las llamas y su canto el del rumor del fuego.

Desde el punto de vista de René de Costa la intención de Huidobro en este procedimiento es poner en tela de juicio "los supuestos 'adelantos' de la poesía moderna" establecidos por Lautréamont en sus símiles alógicos "beau comme" que ya hemos comentado. En efecto, la serie se abre con una manifiesta negación a continuar la inercia de ciertas fórmulas pero en la discurrencia del juego Huidobro halla soltura y consigue, más allá de la ironía, establecer conexiones muy cercanas a lo que definió como imagen creacionista a la que nos referimos en los puntos 2 y 10 del listado.

El tercer canto recoge también la idea esbozada en sus tesis acerca de la carga eléctrica, de la chispa que la palabra o imagen poética deben pulsar en el alma del lector, como lo refiere el punto 4:

⁸⁴ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 55.

⁸⁵ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 56. *Las cursivas son nuestras.*

⁸⁶ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 57.

(Las palabras tienen demasiada carga)
 [...]
 Palabra por palabra
 Con su luz propia de astro que un choque vuelve vivo
 Saltan chispas del choque y mientras más violento
 Más grande es la explosión...⁸⁷

Hay en este canto no sólo prédica: en él se inicia la transformación anunciada en el prefacio y el primer canto que culminará en la amplitud experimental de los cantos finales.

Canto IV

Aparece en el canto IV el elemento simultaneísta; la realidad, en su ansiedad de ser, se despliega en un alud de asociaciones diversas y momentáneas. Huidobro se desplaza de imágenes sintéticas ("La geografía del ojo es la más complicada/El sondaje es difícil a causa de las olas/Los tumultos que pasan") a situaciones lejanas presentadas, no obstante, como algo que ocurre paralelo a la primera situación dada.

El rajah en su elefante de tapices
 La cacería de leones en selvas de pestañas seculares
 Las migraciones de pájaros tricolores hacia otras retinas⁸⁸

El mundo ha sido transformado aquí en un gran ojo desde donde la geografía -la mirada- penetra yuxtaponiendo realidades múltiples. La simultaneidad es al mismo tiempo resultado de la conciencia del instante: su fugacidad se traduce en una suerte de «instantaneidad» de percepciones en las que la vida se torna reflejo de lo momentáneo y también de lo múltiple: cada cosa halla su correspondiente en el espacio, como en la ley de la sincronización de que habla el I-Ching: todo en el tiempo tiene un eco paralelo o como en la estética simbolista: todo se corresponde. Así, no se está solo en las cosas, aunque éstas sean en sí mismas ajenas a las otras, hay un todo que las confiere, ese todo es tal vez el que busca ofrecer la voz simultánea del poeta:

[...]
 Ahora que me siento y me pongo a escribir
 Qué hace la golondrina que vi esta mañana
 firmando cartas en el vacío?
 Cuando muevo el pie izquierdo
 Qué hace con su pie el gran mandarín chino?
 Cuando enciendo un cigarro
 Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?
 En dónde está la planta del fuego futuro
 Y si yo levanto los ojos ahora mismo

⁸⁷ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 59.

⁸⁸ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 63.

Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?
Yo estoy aquí
¿En dónde están los otros?⁸⁹

Al referirnos a la yuxtaposición de elementos, o realidades, que conforman la imagen cubista, surge la necesidad de aclarar qué diferencia hay entre ésta y el proceso sinestésico simbolista, ya que ambos procedimientos intentan resumir en una sola imagen conexiones lejanas u ocultas. En este sentido conviene señalar que de la poesía simbolista a la poesía cubista el cambio se produce en la manera de establecer en el poema la relación de las imágenes entre sí. El Simbolismo mantiene la linealidad del discurso estableciendo las asociaciones necesarias para llevarnos a lo que quiere comunicarnos. Mientras que en la poesía cubista, y este es el caso del canto que analizamos ahora, es la superposición de imágenes lo que crea las relaciones dentro del poema y les da dinamismo. Cada imagen es autónoma; sin embargo en su relación con las otras adquiere distintos significados.

Es el uso del espacio lo que distingue a una de otra pues los entrecruzamientos de las imágenes paralelas cubistas, al buscar abolir la comparación, producen el efecto de la acción simultánea. Y cuando hablamos de simultaneismo es necesario tener en cuenta que esto implica ya una manera distinta de conceptualizar, no sólo la imagen y el discurso sino también la vida. El Cubismo parte de una visión fragmentada en la que la linealidad ha sido sustituida por un punto de vista siempre relativo a otro. Es precisamente el desplazamiento de los márgenes y los blancos del poema - como señala de Costa - lo que permite prescindir de los nexos. Asimismo, es el espacio el que crea la distancia entre una y otra imagen; ese espacio es la transición que obliga al lector a salvar la distancia en su imaginación y hace posible la creación de nuevos significados. La abrupción en los cortes de los versos cubistas inducen a otra interpretación que la tradicional. En tanto que la imagen sinestésica sugiere conexiones que buscan consolidarse en símbolos, símbolos que a su vez se imantan con otros en un proceso comparativo, pero éstos tienen más la función de «sugerir» que de representar y a menudo suelen aparecer como significado de otra cosa, aludiendo mucho más a las ausencias.

Volviendo a la lectura de este canto, podemos decir que el simultaneismo referido no llega a la consolidación que logra Huidobro en otros poemas,⁹⁰ más bien aparece como reflexión, como cuestionamiento individual de la otredad. En cambio consigue imágenes que se acercan bastante a su teoría:

Las abejas satélites del nardo como las gaviotas del barco
Las abejas que llevan la semilla en su interior
Y van más perfumadas que pañuelos de narices
Aunque no son pájaros⁹¹

Así como juegos de palabras en los que disloca las funciones sintácticas usando sustantivos como verbos, fusionando dos nombres a un nuevo significado o adjetivando

⁸⁹ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 64.

⁹⁰ Véase el estudio que sobre su etapa cubista hace René de Costa en su ya citado libro *Los oficios de un poeta*, pp.58-94.

⁹¹ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 67.

a veces los verbos. En todos estos juegos explora las posibilidades creativas de la palabra:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la luna
Se acerca a todo galope⁹²

Lo que tenemos aquí es un *collage* construido mediante la yuxtaposición de dos realidades que se han fusionado en una nueva palabra. La caída de Altazor y la velocidad que ésta supone hacen posible que el horizonte y la montaña pierdan su realidad particular y se superpongan entre sí dando lugar a una realidad distinta de la que conocemos. Huidobro traduce en estas imágenes-palabra el sentido de velocidad y movimiento futurista al mismo tiempo que la yuxtaposición y simultaneidad cubista. También el sentido de la realidad híbrida que el Dadaísmo pondera en su uso del *collage* tiene lugar aquí, ya nos referiremos a él cuando lleguemos a ese tema.

Como ya vimos cuando nos referimos a la imagen cubocreacionista, lo que Huidobro hace en estas construcciones léxicas es fundir dos realidades, *horizonte* y *montaña*, en un solo término, *horitaña*, *montazonte*. del mismo modo que el canto de la golondrina se funde al vuelo musical del violoncelo y tenemos *violondrina* y *goloncelo*; mientras que la luna aparece como una ala que desprende la mañana de un vuelo (el del día) sólo sugerido en la concreción de las imágenes, pues éstas conforman un mismo plano visual. Cumple así su propósito de alterar el valor usual de las cosas confiriéndoles una realidad propia.

Estos divertimentos léxicos traducen una intención que está más allá del sólo sentido lúdico, pues la imagen que crean rebasa la mera aproximación de dos realidades lejanas como sería en este caso el horizonte y la montaña con el violín y la golondrina; la imagen se crea en sí misma, queda contenida en cada una de esas nuevas palabras que confieren una realidad propia o, para usar los términos de Huidobro que "crea(n) fuera del mundo que existe el que debiera existir". Así, podemos decir que la realidad *creada* se da principalmente en el lenguaje; es el lenguaje poético mismo al que se refiere Huidobro en sus prédicas; es esto lo que podemos entender por *Creacionismo* y que precisamente lo distingue del Cubismo y de cualquiera otra de las vanguardias: su deseo por construir una realidad propia en el lenguaje, por realizarse en la palabra haciendo de ella el instrumento mágico de su creación. "La poesía - dice Huidobro - es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que es y la otra en el que ESTA SIENDO [...] El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme."⁹³

La realidad que el Creacionismo quiere ofrecer está en la palabra poética, ella es el universo de posibilidades al que el poeta debe aspirar para alcanzar la revelación: "En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de las

⁹² HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 68.

⁹³ HUIDOBRO, V. *La poesía. En Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Op. cit.*, p. 207.

palabra que la designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta."⁹⁴ El Creacionismo quiere desentrañar el universo que esta "palabra" confiere, que en ella nace y que sólo es posible en ella.

Como se ve, el Creacionismo se da en el plano del lenguaje más que en el de la imagen pues cada palabra es una realidad propia. Esto, y sobre todo a partir de este canto, es válido para todo el poema. Puede decirse entonces que lo que Altazor tiene de cubista es lo que se refiere a la yuxtaposición de imágenes, asociaciones insólitas así como superposición y mezclas que producen un resultado geométrico en la visión que ofrecen. Este sería el caso, según las observaciones de Manuel Ulacia, director de este estudio, de la imagen central del poema que es la de Altazor cayendo en su paracaídas. Esta imagen, tal como lo ha señalado para el fin de este trabajo, funde en el poema la velocidad futurista con la percepción simultánea del Cubismo, es esta velocidad lo que origina la yuxtaposición de estas realidades, provocando así una visión fragmentada similar a la que se presenta en un collage de imágenes instantáneas y simultáneas. Es así como el horizonte y la montaña se funden y adquieren otra realidad distinta que tiene lugar en el lenguaje y con lo cual se llega al Creacionismo. Así, lo que podemos considerar como *creacionista* es lo que atañe directamente a la creación en el plano léxico y también, aunque en menor medida en el de la imágenes. Las palabras creadas que aparecen en esta poema ofrecen verdaderamente otra realidad que sólo compete a la poesía.

En esta misma orientación la imagen de la golodrina se convierte en un disparadero de asociaciones en las que de esta suerte va fundiendo nombres en uno, explorando posibilidades semánticas: golontrina/ goloncima/ golonbrisa/ golongira/ golonrma/ golonlira. Estas asociaciones son diversas pero no caprichosas pues el Cubismo busca mantener en la conexión un referente que la sensibilidad del poeta se encarga de revelar: no ocurre como en el juego onírico surrealista en donde el motivo se disipa casi siempre involuntariamente. Fue este el punto en el que Huidobro atacó más a Bretón, pues para el chileno la voluntad creadora, la responsabilidad artística, tan importante para él, quedaba nulificada con el automatismo surrealista.

Como vemos, el sentido creacionista del canto IV no se limita, como los dos primeros, a pregonar tan sólo el advenimiento de su poética; Huidobro, más suelto, establece también juegos de asociaciones acústicas, sintácticas y semánticas:

Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
 Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas
 Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz
 Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro⁹⁵

Su Creacionismo ofrece también nuevas referencias: nochería/ marería/ planetal/; al invertir el valor de las cosas los pájaros pueden crecer como si fuesen plantas y las mandolinas emitir sonidos al morir como si viviesen. De esta manera la realidad que ofrece el canto IV puede verse como la transición entre el mundo cotidiano y la realidad propuesta por Huidobro a lo largo de toda su poética.

⁹⁴ HUIDOBRO, V. *Ibídem*, p. 206.

⁹⁵ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 72.

Canto V

El canto V abre en primer lugar con la advertencia de encontrarnos ya en un terreno desconocido, lleno de signos extraños y de posibilidades diversas, advertencia que es al mismo tiempo una invitación a explorar ese terreno (Hay un espacio despoblado/ Que es preciso poblar/); el deseo de Huidobro por ensayar sus tesis se presenta como una necesidad de conseguir otra tonalidad para la vida y de ofrecerla tal como lo había sostenido, recordemos su afirmación respecto a que la poesía debía presentar situaciones que no podrían suceder en ninguna otra parte que en el poema. Esto es precisamente lo que intenta dar en este canto al presentar situaciones impensables para la realidad. A eso llamó *crear*, tal vez *imaginar* habría sido más acertado pues en verdad las imágenes que construye aquí sólo pueden tener lugar fuera de lo factible:

¿Has visto al niño que cantaba
Sentado en una lágrima
|...|?
¿Has visto el arco-iris sin colores
Terriblemente envejecido
Que vuelve del tiempo de los faraones?⁹⁶

Crear un mundo imaginario, imaginar otra realidad ésa es la tarea que persigue el Creacionismo; para Huidobro ambos términos son sinónimos de poesía. Así todo este canto está repleto de situaciones que configuran un mundo ajeno, desconocido, que sólo el poeta puede testimoniar ante nosotros como enlace entre esa realidad y la del lector al que conduce por esas geografías mentales. Debemos apuntar que en este recorrido no hay unidad temática, saltamos de un paisaje a otro como de sueño en sueño, vagamos por el universo que Huidobro construye para la travesía de Altazor en esa ruta de palabras y ficciones de la que su personaje se convierte en puente y guía.

Los lobos hacen milagros
En las huellas de la noche
Cuando el pájaro incógnito se nubla
Y pastan las ovejas al otro lado de la luna⁹⁷

Las situaciones aquí presentadas, a diferencia de las que vimos en el canto anterior, establecen asociaciones arbitrarias que no tienen otro propósito que ser un muestrario de sentencias creacionistas. Se diría que Huidobro va trascendiendo las fronteras de su propia escuela. Efectivamente, se crean nuevas referencias, se instala una atmósfera de maravilla pero sentimos como si flotáramos sin dirección alguna, excepto la del juego caprichoso del poeta en la palabra. Tal vez amemos ese devaneo, tal vez no podamos comprenderlo, lo cierto es que nos vemos arrastrados a continuar la

⁹⁶ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 76.

⁹⁷ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 80.

aventura pues cuanto más divaga Altazor más larga es la extensión que recorrer en el destiempo del lenguaje.

El canto V pareciera estar dividido en dos partes; la primera una suerte de ensoñación febril de sinsentidos; fiesta luminosa que celebra el amanecer de la época moderna y la renovación del lenguaje:

Festejamos el amanecer con las ventanas
 Festejamos el amanecer con los sombreros
 Se vucla el terror del cielo
 Los cerros se lanzan pájaros a la cara⁹⁸

La segunda se sustenta en la imagen del molino que reúne en sí un desfile inaudito y extenuante de asociaciones en las que va creando realidades a través de las palabras y el juego poético: el lenguaje se desboca en frases que se vuelven musicalidad pura. Otra vez encontramos la alteración sintáctica del canto anterior, pero ahora esta fuerza fluye como por sí misma y nos arrastra en sus aguas transformadoras; el lenguaje se hace danza enamorada en sus metamorfosis, como lo indica el punto 5:

Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas
 Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva
 [...]
 Dos pájaros se pierden en mi pecho
 Sin poderlo remediar
 Y luego soy árbol
 Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga
 Y mis modos de cielo⁹⁹

El lenguaje se erige a sí mismo en la totalidad del universo, la palabra poética conjura el más minúsculo sentimiento. Altazor se ha hecho uno con ella y va posándose en las cosas, fundiéndose a ellas con sólo nombrarlas como en El Génesis Dios crea al mundo. Este sentido creacionista del lenguaje como creador del universo lo comentamos en el punto 3 del listado creacionista. Pero ocurre aquí que el lenguaje va desnudándose de sus formas habituales, va desfigurándose, mutando signos, dejándonos sólo el cascarón del que extraemos aún algunas fosforescencias:

Y hablo como mar y digo
 De la firmeza hasta el horicielo
 Soy todo montañas en la azulaya
 Bailo en las volaguas con las espurinas
 Una corriela tras de la otra
 Ondola en olañas mi rugazuelo
 Las verdondilas bajo la luna del selviplujo
 Van en montonda hasta el infifondo¹⁰⁰

98 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 83.

99 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, pp. 94-95.

100 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 96.

En este canto Huidobro ensaya un Creacionismo menos trabado en sus propias fórmulas -si bien presenta algunos forcejeos en su empeño por violentar algunos adjetivos: "El cielo canta a la ciela"-; forcejeos que son del todo intencionales pues es en ellos donde ensaya su Creacionismo al intentar crear otro lenguaje. Un Creacionismo que puede verse como antecedente de la literatura fantástica en nuestra lengua pues abre el camino a todo lo imaginable, y al mismo tiempo, un Creacionismo que logra serse fiel en cuanto al universo que confiere. Hay menos prédica y más logro, hay la festividad de saberse ante la vorágine de lo desconocido y de la entrega hacia esa exploración.

El Creacionismo se nos revela así como pasión del juego lingüístico; Huidobro quiere crear otro lenguaje y con él, o mejor a través de él, otra realidad. Esta intención, además de quedar clara en estos pasajes de *Altazor*, queda manifiesta en algunos fragmentos de su teoría bastante reveladores para el caso: veamos lo que nos dice en su ya citado manifiesto que se titula *La poesía*:

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 inconmensurables. 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 entreteje 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. Allí coge ese temblor interno de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad.¹⁰¹

La conciencia del poeta como creador se desborda y nos encontramos en ella ante una procesión de imágenes y juegos nacidos de su voluntad, de su búsqueda extenuante en las posibilidades poéticas del lenguaje. El poeta, como *vidente*, nos anuncia un espacio inexplorado en el que, al fin nuestro guía, se encarga de conducirnos a través de las mutaciones que abren el camino hacia los dos últimos cantos.

Cantos VI y VII

De la experimentación progresiva que parte del tercer al quinto canto, llegamos en el sexto a una designificación total y a una desarticulación sin precedentes en el séptimo. En el canto VI podemos todavía reconocer y rescatar formas léxicas que se enlazan a un ritmo familiar, y que nos dan por momentos la ilusión de hallarnos ante algo que se nos ofrece como poesía pero que al momento de palpar a fondo, se

101 HUIDOBRO, V. *La poesía*. Op. cit. p. 207.

desvanece en la nada dejando tan sólo la estela de su inconsistencia. Huidobro, *antipoeta y mago*, nos ofrece la ilusión de un lenguaje que se desfigura en el momento mismo de su concepción, crea lo inaudito, nos pone frente al espejo del vacío, el lenguaje se convierte en un simple efecto de musicalidad sin contenido. Así, su creación en el canto VI no busca conectarse a nada sino a la existencia efímera e intrascendente del instante. Las palabras son en sí mismas, aisladas de todo propósito comunicativo, resplandecen incadescentes en su propia existencia. Pueden tal vez atraparse vagas significaciones pero éstas no deben tomarse tanto en cuenta porque se desvanecen inmediatamente inmersas en la procesión de palabras al azar. Hemos dicho ya que la única experiencia tangible de este canto es el vértigo de Altazor, lanzado ya al abismo del lenguaje, a la hondura de la imposibilidad.

El canto VII por su parte crea un lenguaje que trasciende las fronteras idiomáticas; Huidobro efectivamente inventa su propia lengua hecha de sonoridad y música pero esta experiencia lo aparta de la comunión con los otros: aislado en el balbuceo de su vivencia individual lo vemos hundirse cada vez más en la profundidad de la designificación, en una musicalidad que disuelve en la nada la chispa efímera cuya duración es la del resplandor que deja el grito. ¿Experiencia de felicidad, de éxtasis? No lo sabemos, podemos intuir que el delirio al que lo arroja su deseo por alcanzar nuevos dominios lo rebasa incluso a él mismo. Su Creacionismo no soñó -tal vez- convertirse en su contrario como ocurre en los dos últimos pasajes, en los que el sentido creativo o creacionista, se invierte totalmente: al intentar construir otra realidad se enfrenta a la necesidad de destruir esta sin que podamos asistir a esa experiencia solitaria sino sólo al umbral de lo desconocido.

Diálogo, soliloquio, transignificación, no-significación, desintegración, son los puntos que la ruta creacionista de Huidobro marca en el poema.

BLIBLIOGRAFIA

Directa

APOLLINAIRE, Guillaume. Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964. Tr. de Raul Aguirre.

BARJALIA, Juan Jacobo. La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo. Buenos Aires: Devenir, 1964.

BENKO, Susana. Vicente Huidobro y el cubismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BUSTO, Ogden, Estrella. El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista. Madrid: Editorial Playor, 1983.

CARACCILO, T. E. La poesía de Vicente Huidobro en la vanguardia. Madrid: Gredos. (Biblioteca románica hispánica, 205), 1975.

COSTA René de. Huidobro: los oficios de un poeta. México: F.C.E. 1984.

COSTA, René de. Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid: Taurus, 1975.

EMERSON, Ralph Waldo. Los veinte ensayos. Madrid: La España Moderna ,1920.

GOMEZ de la Serna Ramón. Greguerías. España: Salvat editores y Alianza Editorial, 1972.

-----, Ismos. Madrid: Ediciones Guadarrama. (col. universitaria de bolsillo, 197), 1975.

HUIDOBRO, Vicente. Manifiesto de manifiestos, El creacionismo y Manifiesto tal vez en Obras completas Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. T. I pp.722-731, 731-740, y 751-753, respectivamente.

HUIDOBRO, Vicente. Adán, en Obras Completas, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976.

HUIDOBRO, Vicente. POESIA. Revista ilustrada de información poética. Madrid: Ministerio de Cultura. Número monográfico 30, 31 y 32, dedicado a Vicente Huidobro, 1989. (Supervisión, coordinación y documentación de René de Costa).

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al Surrealismo. México: F.C.E. 1960.

SUCRE, Guillermo. La máscara, la transparencia: Huidobro altura y caída. Venezuela: Monte Avila Editores, 1975. pp. 101-127.

TORRE, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia: Cubismo. Madrid: Ediciones Guadarrama, (col. punto omega, 117), 1971 pp. 229-314.

UNDURRAGA, Antonio de. Vicente Huidobro: poesía y prosa: Teoría del creacionismo. Madrid: Aguilar, 1967.

VERANI, J Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Indirecta

APOLLINAIRE, Guillaume. Oeuvre poétique. (Obra poética completa). París: Neuv. Rev. Française. Gallimard, 1971.

GONZALEZ de León, Ulalume. Guillaume Apollinaire: singular en plural, plural en singular. México: Coordinación de Difusión Cultural.-UNAM. *Material de Lectura (serie poesía moderna, 113.)*

HUIDOBRO, Vicente. **Obras completas**. Op. cit. Horizon carré (1917). Poemas árticos (1918). Ecuatorial (1918).

HUIDOBRO, Vicente. **POESIA**. Op. cit. Tour Eiffel (1918). Halli (1918). Salle XIV (1922). Automne régulier (1925). Tout à coup (1925)

REVERDY, Pierre. Les épaves du ciel. París: Nouv. Rev. Française. [1924].
----- Plupart du temps. París: Gallimard. N.R.F. 1969.
----- El canto de los muertos. México: U.N.A.M. 1992.

TORRE, Guillermo. Apollinaire y las teorías del cubismo. Barcelona y Buenos aires: EDHASA, 1967.

DADAISMO

Panorama general

El movimiento dadaísta surge en Zurich en mayo de 1916 alrededor de un grupo de jóvenes exiliados, en su mayor parte poetas y pintores que se refugian en Suiza de las hostilidades de la primera guerra mundial. El grupo se constituye inicialmente por Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Hans Richter, Marcel Janco, Hemmy Hennings y Hans Arp entre otros. El punto de reunión es el Cabaret Voltaire, un club nocturno literario organizado por Hugo Ball para externar sus preocupaciones artísticas y vitales. Esta postura puede verse como una salida al fuerte desequilibrio que la guerra representó y a la consecuente impotencia experimentada ante ella. La respuesta de estos artistas es una radical negación a todos los valores, empezando por el sentido patriótico: el movimiento se pretende internacional y sus participantes son una suerte de desertores morales ante un absurdo que no comparten y en el que se niegan a participar: las actividades dadaístas se encaminan con todo su ardor a desacreditar y desvalorizar la abyecta maquinaria social.

El Dadaísmo surge en Suiza, pero con la dispersión de los dadaístas de Zurich después de la primera guerra mundial el movimiento se disemina hacia Alemania, Estados Unidos, y sobre todo a Francia, en donde alcanzará su mayor difusión como movimiento internacional, al mismo tiempo que su culminación dando paso y sustento al Surrealismo. En Alemania es Richard Huelsenbeck quien, a su regreso de Zurich en 1917, impulsa las actividades dadaístas con la colaboración de Johannes Baader, Raoul Hausmann, George Grosz, los hermanos Wieland y John Herzfeldt. Éstos cobran allí un carácter fuertemente politizado, debido a las circunstancias de la guerra, que lo diferencia del Dadaísmo bufo de Zurich. En Colonia son Max Ernst y Johannes Baargeld, quienes en 1919 realizan la publicación de un periódico radical y antipatriótico titulado *Der Ventilator*, además de otras actividades dadaístas de sátira política.

En Estados Unidos la actividad dadaísta corrió a cargo de Francis Picabia, Marcel Duchamp y el estadounidense Man Ray. Los dos primeros llegan a América en 1915 con una trayectoria ya hecha que ha sido considerada como precursora del espíritu Dadá. Pero no es sino hasta 1918 cuando el grupo americano entrará en verdadero contacto con el de Zurich, en donde la llegada de Picabia marca el encuentro. Picabia conoce a Tzara y se integra de inmediato al movimiento aportando la fuerza de su particular postura ante el arte y la vida.

El año de 1919 marca el apogeo del Dadá en Zurich; *L'anthologie dadá*, aparecida en mayo de ese año, demuestra ya la fusión de Picabia al movimiento. En ese año se inicia también la doble expansión del Dadaísmo fuera de Suiza, por un lado hacia su tendencia literaria en París, y por el otro hacia su carácter revolucionario en Alemania en donde Max Ernst y Jean Hans Arp desempeñan una labor fundamental. Es el año de mayor adhesión al movimiento: sus filas se engrosan con disidentes sobre todo del Expresionismo y del Cubismo seducidos por la locura dadaísta. Las actividades protodadá se extienden a lo largo de todas las ciudades europeas como un estado anímico general, pero es en París, entre marzo y junio de 1920, en donde el movimiento consigue su mayor proyección cosmopolita con la celebración de

estruendosos festivales en los que los dadaístas hicieron toda suerte de desafíos públicos. Como se sabe, los integrantes de la revista *Littérature*, seducidos por la fuerza derruidora que trasluce Tzara en el *Manifiesto 1918*¹, invitan a éste a establecerse en París a principios de 1920. Las actividades dadaístas parisinias, encabezadas por Tristán Tzara, se inician en enero de 1920 con el apoyo y la participación de Picabia, Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault y Georges Ribemont-Dessaignes. La primera de ellas se llevó a cabo el 23 de enero de 1920 en el Palais de Fêtes con el título *La Crise du Change*; en ella el público asistente esperaba encontrar respuestas a la crisis financiera de ese momento pero para desconcierto de todos se recitaron poemas simultáneos dadaístas, Tzara leyó un discurso político de un periódico y por último se presentó el cuadro de Marcel Duchamp en el que aparece la Gioconda adornada con bigotes y que lleva el letrero obsceno L.H.O.O.Q. Las jornadas dadaístas en París rebasaron el éxito de las demás ciudades en que se presentaron este tipo de espectáculos; lograron crear el escándalo y el ruido necesario para ponerse al día con un público que de la perplejidad y la incompreensión pasó a la rabia y al rechazo o a la franca adhesión como fue el caso de los jóvenes que conocían la revista *Littérature*. Sin embargo, la efusión y la fusión inicial de los intelectuales de esta revista fue debilitándose al surgir entre Breton y Tzara divergencias cada vez mayores en cuanto a su postura frente al arte y la vida. El famoso *Proceso a Maurice Barrès* (mayo de 1913) y el malogrado *Congreso internacional para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu modernos* que a iniciativa de Breton - y ante la discrepancia de Tzara y Picabia- realizó éste con sus amigos, constituyen las fracturas principales con el movimiento Dadá del grupo de *Littérature* que ya para entonces queda al mando de André Breton.² Las discrepancias entre éste último y las directivas originales del espíritu dadaísta no tardan en manifestarse en abierta hostilidad. El último de estos festivales parisinios se realizó en julio de 1923 con un cierre espectacular a la manera Dadá: una verdadera batalla a golpes de los dadaístas entre sí con la intervención de la policía, lo que pone fin a los espectáculos del grupo. Pero ya Dadá sabía de antemano que su postura le situaba en un callejón sin salida, por ello no buscó nunca la trascendencia sino el estallido momentáneo y en él supo completarse y rendir al máximo la misión desestabilizadora que se impuso.

Como órganos difusores y propagandísticos Dadá contó con diversas revistas, manifiestos y publicaciones; la primera de ellas se titula «*Cabaret Voltaire, colección literaria y artística*» editada y publicada por Hugo Ball. En julio de 1917 aparece «*Dada, recueil d'art et de Littérature* » a la que suceden «*Dada II* », «*Dada III* », «*Dadaphone* ». Marcel Duchamp funda en Nueva York los periódicos *The blind Man* y *Wrong-Wrong* en 1917; Picabia por su parte hace aparecer *391* cuyo primer número se edita en Barcelona también en 1917. En Alemania aparecen *Der dadá* y *Der sturm*.³

En cuanto a los manifiestos que proliferan tanto en Suiza como en Alemania y en Francia, éstos constituyeron en su momento el principal material propagandístico del movimiento y puede considerárseles ahora como la radiografía del alma dadaísta; en ellos se ofrece con exacerbada lucidez la crítica y la negación que el Dadá representó. De ellos revisten particular importancia los escritos por Tristán Tzara,⁴ ya que ahí puede compendiarse toda la ética y la estética de este movimiento. En ellos y en el diccionario dadaísta de George Hugnet nos centraremos principalmente para las referencias de este estudio.

1 DAWN, Ades. *Dada y Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1975, p. 51.

2 Véase NADÉAU, Maurice: *Dadá en Historia del surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972, pp. 35-48.

3 Véase HUGNET, Georges. *Dictionnaire du Dadaïsme*. Paris: Jean Claude Simonen, 1976.

4 Se encuentran recogidos bajo el título de *Siete manifiestos dadaístas*. Barcelona: Tusquets Editor, 1972 p. 7.

El espíritu dadaísta

Dadá fue la negación inmediata del Futurismo y el Cubismo; negación del futuro y de la experimentación formal y objetiva del arte. El espíritu dadaísta no intenta erigirse en el siguiente postulado artístico o filosófico - aunque muy a su pesar lo sea -: Dadá quiere abarcar la vida en su totalidad, desacralizar el sentido que respecto del arte se había mantenido y que, incluidas las vanguardias, nadie había intentado destruir - con todo lo que el Futurismo tiene de incendiario contra las academias y los museos - porque su crítica no va a más y se convierte pronto en el culto de la "modernidad" y de la vida tecnificada, tal como la ofrece la transformación de los medios productivos. La postura de Dadá es del todo opuesta a la de sus antecesores: parte de la ironía y el descrédito al que el creciente mercantilismo artístico había llegado y en el que la vanguardia se veía irremediabilmente inmersa. La lucidez extrema de Dadá le lleva a un escepticismo absoluto que desemboca en el carácter esencialmente nihilista de su postura ante la vida.

En los manifiestos dadaístas escritos por Tristan Tzara se advierte un violento rechazo hacia el futuro que tanto ponderaron los futuristas. Dadá sabe de antemano que no hay cauce de conducción duradero al estallido momentáneo de su protesta. "DADA es la vida sin pantuflas ni paralelos que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro."⁵ Su pretensión no es otra que el escándalo a través de lo absurdo, del sinsentido. Dadá es lúcidamente antioptimista; se sabe efímero y caducable pero busca en la chispa de esa explosión la sacudida fugaz de su negativa. No comparte con el futurismo la idea de trascendencia ni la importancia que éstos concedieron al arte. De ahí que Tzara exclame: "Estamos hartos de academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?"⁶ Tampoco comparte con el Cubismo el deseo de un arte objetivo, de un arte en sí y para sí: "La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma o está muerta[...]. Una obra de arte jamás es bella por decreto, objetivamente, para todos."⁷ Dadá proclama por lo tanto la inutilidad de la crítica cuyo valor, dice, no existe más que subjetivamente para cada uno y sin el menor carácter de generalidad, afirma el valor de la individualidad, de lo subjetivo, de la libertad particular de cada quien de querer o gustar lo que le plazca sin intentar convencer a nadie de nada, de ahí su carácter anárquico y su recelo hacia toda manifestación coercitiva: "Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría."⁸

La independencia que Dadá busca tiene que ver con la formalidad que el arte como categoría exige a cualquier manifestación creativa; es en esta vía donde Dadá altera los valores tradicionales y se proclama *antiartístico* y *antifilosófico*: Dadá no quiere hacer sólo arte, quiere hacer y ser la vida: el acto más trivial e intrascendente es también parte de lo vivido. Para Dadá la vida no se reduce a una manifestación estética o intelectual más o menos interesante o presentable; la vida se constituye de pequeñas y

⁵ TZARA, T. *Manifiesto del Señor Antipirina en Siete manifiestos dadaístas*. Op. cit. p. 7.

⁶ TZARA, T. *Manifiesto Dadá 1918*. Op. cit. p. 14 y 15.

⁷ TZARA, T. *Manifiesto Dadá 1918*. Op. cit. p. 13

⁸ TZARA, T. *Ibidem*, p. 14.

grandes simplezas, de continuas contradicciones, de actos ridículos y miserables. Dadá quiere mostrar todo esto sin la menor pretensión dramática o pasional sino como una simple aceptación de lo que somos: incongruencia y mutabilidad. Por eso en su ideal humano, alejado de la idea nietzscheana, futurista o cubista, Dadá proclama la instauración del idiota. Pero más como un acto que busca irritar y contradecir que como un verdadero ideal. La proclamación del idiota no supone una sincera renuncia al intelecto o a la crítica; piénsese si no en las empecinadas y lúcidas diatribas de Tzara a lo largo de sus manifiestos. En la recta de los antivalores el Dadáismo opone al superhombre de Nietzsche el modelo trivial de la estandarización a que acertó a ver propendía el hombre del siglo XX.⁹

Otro de los valores esenciales que el Dadáismo ataca es la razón:

Si todos tienen razón y todas las píldoras no son Pink, por una vez intentemos no tener razón [...] El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía. No hay verdad última.¹⁰

A la totalidad opone lo relativo, a la unidad opone la pluralidad, a la razón, la sinrazón, basada en el derecho particular y subjetivo del individuo. La incongruencia tiene lugar porque Dadá afirma la contradicción como ley de la vida, como parte esencial de la criatura humana. Tzara afirma una y otra vez esta postura:

Yo escribo este manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios.¹¹

En su negación de una verdad única el Dadáismo abre la posibilidad hacia lo múltiple en un terreno que ya Apollinaire había inaugurado con sus poemas simultáneos, pero aquí la multiplicidad adquiere un carácter de pluralidad y aceptación no sólo de la otredad sino también de lo contrario. Esta aceptación de lo plural, de lo opuesto, según señala Paz, es un rasgo fundamental de la modernidad. El trabajo que Dadá se impone es el de demoler todo rastro de mediocridad, de conformidad; Dadá quiere derruirlo todo para construirlo todo:

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos.¹²

⁹ La agudeza dadaísta parece anticipar con bastante margen las observaciones que Félix de Azúa hace en su libro *La historia de un idiota* (contada por el mismo). Barcelona: Editorial Anagrama, 1990, acerca de la totalización de criterio que en las postrimerías de este siglo vive nuestra civilización.

¹⁰ TZARA, T. Op. cit. p. 19,9

¹¹ TZARA, T. *Ibidem*.

¹² TZARA, T. Op. cit. p. 24.

Lo anterior si bien recuerda el tono de Nietzsche se enlaza por otra parte a la propuesta de Rimbaud en el desarreglo necesario de los sentidos para alcanzar una realidad distinta de la habitual.

Destrucción, negación, la proclama dadaísta se opone con toda pasión a perpetuizar los valores y la moral que la sociedad erige como herencia única al género humano. Dadá proclama el asco dadaísta como una negación a la familia, al compromiso, al deber, a la lógica aceptable de la creación, al poder, a las categorías, a las jerarquías. Dadá proclama la abolición de la memoria, del futuro, del sentido absoluto de Dios y , como los futuristas, se propone el salto "elegante y sin prejuicio de una armonía a la otra esfera", el respeto de todas las individualidades y de la libertad. Su principal afirmación coloca a la vida sobre el arte porque Dadá es esencialmente un acto vital.

Pero no pensemos por ello que este acto por ser vital es optimista; Dadá se coloca a sí mismo como un objeto digno de ser cuestionado: cree en la necesidad del exterminio y del desarreglo pero en esa postura es también escéptico consigo mismo, la burla le alcanza para sí mismo, así Tzara escribe: "*Desordenar el sentido - desordenar las nociones y todas las pequeñas lluvias tropicales de la desmoralización, desorganización, destrucción, carambolas, son acciones aseguradas contra la pólvora y la utilidad pública reconocida. Hay un hecho reconocido: ya no se encuentran dadaístas más que en la Academia Francesa*".¹³

La duda como punto de partida inicial es el sistema del que parte todo sentido dadaísta, su negación no consiste sólo en el deseo de derribar los valores supremos o el sentido totalitario sino en el descrédito de éstos por todos los medios; en la desconfianza extrema de todo valor conceptual en el que Dadá se incluye a sí mismo.:

A priori, es decir con los ojos cerrados Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: a *La Duda*. DADA duda de todo. Dadá es tatú. Todo es Dadá. Desconfiad d. [...] verdaderos dadás están contra Dadá.¹⁴

Como se ve, Dadá no busca la credibilidad pública sino más bien lo contrario; su empeño se encamina hacia un propósito de desconfianza general para el cual se erige a sí mismo en una especie de directriz y antihéroe:

Mírenme bien
Soy idiota, soy un farsante, soy un bromista¹⁵

La ofensiva del espíritu dadaísta busca instaurar antivalores, trastocar la linealidad pulcra de una vida armónica, cuya espiritualidad dócil conduce a un estado de aceptación de lo establecido. Dadá, en sentido inverso al de Nietzsche, no cree en la necesidad de edificar las facultades supremas del hombre; su escéptica visión,

¹³ TZARA, T. Op. cit. p. 47.

¹⁴ TZARA, T. Op. cit. p. 49.

¹⁵ TZARA, T. Op. cit. p. 33.

agudizada por los resultados de la primera guerra mundial, advierte exactamente lo contrario de lo que la filosofía de finales del siglo XIX propuso.

[...] El inteligente se ha convertido en un tipo completo. Normal. Lo que nos hace falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes antihombres es

EL IDIOTA.

Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse un idiota.

Dadá es terrible. No le enternecen las derrotas de la inteligencia. Dadá es más bien cobarde, pero cobarde como un perro rabioso, no reconoce método ni exceso persuasivo.¹⁶

En los antivales Dadá encuentra la liberación al peso absurdo de una moral hipócrita, edificada sólo para la supervivencia del poder; Dadá se niega con todas sus fuerzas a contribuir en modo alguno en esta misma dirección:

Todos ustedes son encantadores, muy agudos, ingeniosos y deliciosos.

Tristán Tzara les dice: quisiera hacer otra cosa, pero prefiero seguir siendo un idiota, un farsante y un bromista.¹⁷

El espíritu dadaísta se sabe efímero e impotente pero busca en el ataque llegar a la raíz de la conciencia, sacudir los fundamentos obtusos de nuestra civilización. Dadá invierte el sentido común de la moralidad, no para afirmar que su propuesta sea mejor que la existente, sino únicamente para probar la validez de su existencia. "La mentira es un éxtasis" - sostiene -. "Hago lo contrario de lo que digo. Me llamo ganas de comprender LO OTRO". Afirmaciones que manifiestan su voluntad de conferir al mundo la necesaria tolerancia del individuo y su disintimiento, su particularidad y derecho a defraudar el código moral que le ha sido impuesto.

Dadá comprende que el mundo contemporáneo tiende a totalizar toda voluntad propia. Por eso busca la vuelta a lo primitivo, la partida en ceros; busca en la transformación el olvido necesario de la memoria para el desaprendizaje y la reinención de la vida. Como hemos dicho, Dadá se sitúa por encima del arte al que considera sólo una categoría más entre otras, niega la utopía del porvenir y se aparta de toda intención ennoblecedora:

Dadá está en contra del futuro. Dadá está muerto. Dadá es idiota. Viva Dadá. Dadá no es una escuela literaria, aulla.¹⁸

¹⁶ TZARA, T. *Op. cit.*, p. 53 y 54.

¹⁷ TZARA, T. *Op. cit.*, p. 63.

La poética dadaísta: estética del escándalo

Conviene antes que nada preguntar si es posible hablar de una "poética" dadaísta cuando Dadá rechazó siempre toda postura intelectual o artística; ¿ puede hablarse de una estética dadaísta ? Por lo menos no en el sentido de los demás movimientos de vanguardia: la postura dadaísta es un caleidoscopio de hallazgos propios y ajenos que Dadá, a su manera acoge, ya para ironizarlos, ya para demostrar su inutilidad.

El interés de Dadá acerca del arte es indudable, su autodenominación como movimiento antiartístico se refiere no tanto a la abolición del arte cuanto a la idea que de éste se tenía, misma que le encasillaba en una categoría más al servicio del sistema. Dadá, ya lo hemos visto, rechaza los fundamentos sociales. ¿ Habría entonces de aceptar un arte que era resultado de ese orden ? Cuando se afirma que Dadá sobrepone el valor de la vida ante el arte se está diciendo que en realidad lo que este movimiento pretende es impulsar un cambio que vaya de lo esencial a lo formal. Las obras de arte dadaístas tienen ese cometido: ponen en entredicho el concepto artístico hasta entonces existente. Los *ready-mades* de Duchamp son clara prueba de ello; entre el desconcierto, la indiferencia y la incompreensión provocada por estos objetos está la duda de saber si poseen verdaderamente algún valor artístico o es sólo la voluntad - no hablemos del gusto - del artista quien les confiere esa facultad. De hecho los *ready-mades* junto con los collages fueron las mejores expresiones dadaístas. El *ready-made* surge al añadir a un objeto cualquiera, usado como imagen, un elemento de extrañeza, una rectificación de tal manera inexplicable y desorientadora para el que lo observa que ese retoque sea capaz de convertirlo en algo encantador o impredecible. El diccionario dadaísta de George Hugnet consigna la siguiente definición: " Nom donné, depuis l'époque prédadaïste, à tout objet manufacturé qui, détourné de sa signification et de son usage d'origine devient objet d'art par la seule volonté et le seul choix de l'auteur. Cette expression courante de langue anglaise signifie " tout fait " ou encore " prêt-à-porter. [...] ".¹⁹

El término fue adoptado por Marcel Duchamp para denominar los objetos prefabricados que "para desdén de la creación, para desprecio de la personalidad y por humor él reconoce como parte integral de su obra".²⁰ Su primer *ready-made* titulado *rueda de bicicleta* data de 1913. A éste le siguen muchos otros: *molinillo de chocolate número 1* (1914), *portaborellas y pharmacie* (éste último un cromó insignificante) (1914), *une pelle à neige* (1915), un peine de acero con la siguiente inscripción : *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie. février, 1916*, una funda de máquina de escribir titulada *pliant...de voyage* (1917), *Fountain* (1917), un urinario de porcelana firmado con el nombre de su fabricante *R. Mutt.* que Duchamp expuso ese año en el Primer Salón de los Independientes de Nueva York, mismo que fue rechazado por el comité de ese órgano, del que forma parte el mismo Duchamp, quien ante esta negativa presenta de inmediato su dimisión. Por último, no podemos dejar de mencionar su famoso retrato de la Gioconda con bigotes titulado *Gioconda adornada con perilla y bigotes*. La totalidad de estos *ready-mades* se encuentran hoy en su mayor parte reproducidos (el portabotellas por ejemplo fue tirado por la hermana de

18 TZARA, T. *Op. cit.* p. 56.

19 HUGNET, G. *Dictionnaire du dadaïsme*, *Op. cit.* p. 292.

20 HUGNET, *Ibidem*.

Duchamp mientras le aseaba su departamento de Nueva York) y otros solamente impresos a color en *De où par Marcel Duchamp ou Rrose Selavy* (París, New York, 1941).²¹

Como vemos, Dadá no busca en sus expresiones ofrecer una idea de la belleza, la fealdad o el gusto; quiere simplemente mostrar imágenes momentáneas en plena transformación de valores o deliberadamente herméticas para desafío de los crédulos. La intención creativa del Dadá se ubica lejos de toda preocupación estética, moral o aleccionadora; busca el estallido espontáneo del humor, la burla, la bufonada como vía de escape y de realización. Todo con una finalidad provocativa: Dadá no quiere educar sino conmover; el resultado tampoco le preocupa sino la acción.

A pesar de sus declaraciones en contra del Futurismo y del Cubismo Dadá, camaleón de mil colores, lleva en sí toda la asimilación de esas experiencias: en la violencia de su lenguaje, en el desafío, la versatilidad y la mezcla tipográfica los dadaístas son deudores del futurismo; a semejanza de la estética cubista el Dadáismo rechaza toda descripción o reproducción de la realidad pero a diferencia de ella - especialmente de Reverdy - quiere llegar a lo elemental, a lo espontáneo. Recordemos que el Cubismo es un arte esencialmente cerebral, del y para el intelecto. No obstante del éste incorpora la mezcla de géneros en la elaboración de sus collages. En el alarido de su manifestación Dadá quiere llegar al instinto, a la destrucción de la lógica. Pero no a la manera futurista que buscaba en la sensación del movimiento y lo instantáneo la saturación de la existencia, sino en el quebrantamiento de la razón.

El espíritu dadaísta no desconoce la herencia de sus antecesores: la incorpora más bien cuando ésta se aviene a sus propósitos²² o la ironiza cuando le sirve al juego. Ades Dawn en su libro *Dadá y el Surrealismo* señala como Tristán Tzara hace del simultaneísmo cubista una parodia grotesca en un poema que titula precisamente « poema simultaneísta »:

El poema simultaneísta de Tristan Tzara es un ejemplo: se trata de un poema compuesto de versos superficiales en tres idiomas para ser leído al unísono con acompañamiento de ruidos que salen de entre bastidores; es una burla de la idea de expresar impresiones sensoriales simultáneas.²³

Pero toda esa burla es bufonada, alarde agresivo y publicitario, Dadá mantuvo contacto de ida y vuelta con los artistas más sobresalientes de otros movimientos. En la primera publicación dadaísta, *Cabaret Voltaire*, figuran como colaboradores G. Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball, Francesco Canguillo, Blaise Cendrars, Emmy Hennings, Jacob van Hoddis, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Vassily Kandinsky, F.T. Marinetti, L. Modigliani, M. Oppenheimer, Pablo Picasso, O. van Rees, M. Glodki, T. Tzara. De hecho los espectáculos dadaístas inician con un recital en el

²¹ Sobre Marcel Duchamp puede verse: HUGNET, George, *La aventura dadá*, Madrid: Ediciones Jucar, 1973. También, PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, Mexico: Ediciones Era, 1968.

²² Véase por caso la tipografía del manifiesto *PROCLAMACION SIN PRETENSION*, cuyo impacto no habría sido de ningún modo el mismo sin la estridencia que el efecto visual provoca.

²³ DAWN, Ades, *El Dadá y el Surrealismo*, (tr. de Marcelo Covián), Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 16.

que se leen a Jarry, Laforgue y Rimbaud. La publicación se quería internacional y propugnaba en primera instancia por un arte extremista (su negativa de éste vendrá después). Sin duda los dadaístas encuentran en las obras de Jarry, Laforgue y Rimbaud ciertos elementos que ellos identifican con el espíritu dadá, como más tarde ocurriría también con los surrealistas, que reconocen en ellos la genealogía de su propuesta, sobre todo en lo que toca a Jarry.

En 1917 la revista publica dos números, uno en julio y otro en diciembre; los textos en varios idiomas dedican gran espacio al Futurismo, al simultaneísmo, al arte abstracto y al lenguaje inventado (¿creado?) y al folklore negro; refieren también la existencia de *SIC* y *NORD-SUD*

En el tercer número figuran nuevos nombres: Soupault, Dermé, **Huidobro**, Reverdy, pero lo más sobresaliente de este tercer número es la aparición de Francis Picabia, quien orientará al espíritu dadaísta hacia una postura aún más radical y escéptica. La personalidad y el influjo de Picabia tienen impacto en el propio Tzara, lo que se revela ya en el *Manifiesto 1918*, en donde esgrime un nihilismo absoluto. Picabia lleva consigo no sólo su contribución a la pintura moderna sino la experiencia de su desarrollo en Nueva York, en donde junto a Marcel Duchamp, publica *391*, revista de una rebeldía absoluta contra el sentido sistemático del arte; en ella hacen uso de un humor "perfectamente cínico y escandaloso" según palabras de Roger Hugnet.²⁴ Cabe señalar aquí la importancia que para nuestro estudio tiene el hecho de que Huidobro figure en este tercer número, ya que ello revela el grado de interrelación que el poeta sostuvo, no sólo con el Dadaísmo sino con las corrientes más avanzadas de su momento; ello redundará para su poesía, como es el caso de Altazor, en una mayor riqueza conceptual.

El encuentro de Picabia con Tzara en Zurich provoca un número de *391*, pero el mayor auge de la actividad dadaísta en esa ciudad es *L'anthologie dadá*, en la que se distinguen ya las dos directrices que marcan al movimiento: la de Tzara y la de Picabia. A *L'anthologie* le sigue *Der Zeitweg* en 1919, que es virtualmente la última expresión del Dadá en Zurich, pues ya los contactos entre Tzara y los directores de *Littérature*, así como el regreso de Picabia a París, conducirán al movimiento a esa ciudad a principios de 1920.

París representó la mayor proyección para el movimiento dadaísta; fue el escenario idóneo para su ambición internacionalista. Acogido y apoyado en sus inicios por Breton, Picabia, Soupault y Ribemont-Dessaignes, el movimiento Dadá desarrolló su etapa de mayor esplendor y escándalo a través de manifestaciones, obras y manifiestos en los que, más que otra cosa, los artistas se exhibieron a sí mismos en las actitudes más provocativas.

El Dadaísmo literario consiste en la serie de manifiestos escritos y juegos literarios - poemas sinfónicos, simultáneos, etcétera - cuyo interés se centra en la difusión del movimiento. La famosa receta de Tzara para construir el poema dadaísta a base de periódico, tijeras y pegamento demuestra, más que el apego a las "palabras en libertad" futuristas, su deseo por desacralizar la idea que de la construcción poética se tenía (pensemos en el Simbolismo; los postulados reverdyanos o en las formulaciones

²⁴ Véase *La aventura dadáísta*, Madrid: Editorial Jaguar, 1973. Con prólogo de Tristan Tzara.

creacionistas de Huidobro): lo que Tzara resalta en esta postura es un sentido del humor fiel a su actividad panfletaria. Veamos que nos dice la receta para hacer un poema, misma que se incluye en *Dada, manifiesto sobre el amor débil y amargo*²⁵.

Coja un periódico
 Coja unas tijeras
 escoja en el periódico un artículo
 de la longitud que cuenta darle a su poema
 Recorte el artículo
 Recorte en seguida cada una de las palabras
 que forman el artículo y métalas en una bolsa
 Agítela suavemente
 Ahora saque cada recorte uno tras otro.
 Copie concienzudamente
 en el orden que hayan salido de la bolsa.
 El poema se parecerá a usted.
 Y es usted un escritor infinitamente original
 y de una sensibilidad hechizante, aunque
 incomprensible del vulgo.²⁶

Podemos ver en esta ironía algo más que la mera burla a la voluntad creativa y a la inteligencia. Dejando a un lado la broma de llegar a ningún resultado poético, vemos que lo que afirma Tzara, una vez más, es el sentido del azar y de las mezclas. De ahí la importancia que el Dadaísmo concede al collage en su intención por transmutar elementos, acomplando en un plano realidades de orden distinto. Max Ernst que llevó la técnica del collage dadaísta, más allá del *papel colado* de los cubistas, a un terreno de técnicas diversas entre las cuales sobresale la del fotomontaje, describe en estos términos el collage dadaísta: " ¿Cuál es el mecanismo del Collage ? Estoy tentado a ver en él la explotación del reencuentro de dos realidades distantes sobre un plano no conveniente ."²⁷ La referencia de Ernst a la famosa metáfora de Lautréamont: *bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas* es clara y se manifiesta en el carácter de estas obras en la creación de una realidad híbrida, alejada de la vida pero vuelta a ella, que prelude las atmósferas surrealistas (sobre todo en lo que toca al objeto surrealista). Efectivamente este tipo de collage parte de una concepción de confrontar realidades diversas en un mismo plano. La función de estas obras es la de crear, a través del efecto encontrado que producen, una desorientación sistemática. La concepción y la práctica del collage dadaísta equivalen a lo que Rimbaud llamó la *alquimia del verbo* y que se traducen en una suerte de imágenes visuales, en las que se revela un mundo insospechado y poético. Por esta razón a los cultivadores del género se les ha considerado como los verdaderos poetas de ese momento.²⁸

La literatura el arte y la vida intelectual no representan ninguna garantía para dulcificar la existencia: Dadá postula de antemano su inutilidad. No cree en el arte

25 Recogido en TZARA, Tristan, *Siete manifiestos dadaístas* (1924) Barcelona: Tusquets: Editor, 1972 pp.41-59.

26 *Ibidem*, p. 50.

27 - *Quel est le mécanisme du collage? Je suis tenté de voir l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant...* - Citado según el *Dictionnaire du dadaïsme*. Op. cit. p. 58.

28 *Ibid.*

como una manifestación que tenga resultado en la masa sino en el individuo, su valor por lo tanto es siempre subjetivo:

El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie. [...] El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo;...²⁹

La poesía, a los ojos de Tzara, tampoco goza de prestigio, y como todas las manifestaciones artísticas, es susceptible de desconfianza: llama palabrería a la poesía nacida de la conformidad, de la comodidad del status. La poética del azar futurista es llevada a la extrema ironía de la no importancia: la nada. Si lo mismo da construir una frase que otra según vemos en la receta de Tzara y los poemas escritos por Arp, la poesía se vuelve nada, elemento casual en el poema. El carácter olímpico del dinamismo futurista se traduce en una estética de la ironía dadaísta:

[el] poema gimnástico, concierto de vocales, poema divulgado, poema estático químico arreglo de ideas « Biribom, biribom. . . poema de vocales a a o , i e o a i i.³⁰

Juego de inanidad sonora, balbuceo incomprensible, excepto tal vez en cuanto a la musicalidad. La poesía dadaísta se consagró a la experimentación, al sin sentido y al disparate.

En el mismo sentido, los refranes y los sonidos las falsas-palabras, la sintaxis rota, los fragmentos de frase y las pseudo-encaciones tan sórdidas como estúpidas, sirven de materia a Eluard, Aragon, Breton, Soupault, Arp, Picabia, Ribemont-Dessaigues y los demás poetas dadá.³¹

Poesía para la negación cuyo humor, las más de las veces irritable, sólo tenía como finalidad despertar la respuesta del público y la crítica.

En cuanto a las demás manifestaciones artísticas el Dadaísmo tiende a confundir los géneros, no en busca de un resultado estético, sino como parte del caos del que se erige a sí mismo en portavoz. La confusión de géneros es una de las características esenciales de la estética dadaísta. Picabia realizó *cuadros-manifiestos, poemas-dibujo* (en esta línea en el capítulo de Creacionismo hemos ya referido el *poème-peint de Huidobro*), Heartfield realizó fotomontajes mixtos; se hicieron también poemas con orquestación y fonética simultánea. Claro que el Cubismo había introducido ya el *collage*, pero la actividad dadaísta lo lleva al extremo y no sólo por razones plásticas sino por su deseo de mostrar la suerte de bacanal que para Dadá es la vida, y en la que se inscribe como su directiz: es decir por un deseo de crear una estética del escándalo, un gusto por las mezclas y lo contradictorio:

²⁹ TZARA, T. *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos dadaístas*, Op. cit. p. 21.

³⁰ *Dadá y el Surrealismo*, Op. cit. p. 15.

³¹ HUGNET, Georges. *La aventura dadaísta*, Madrid, Ediciones Jaguar, 1973 p. 11.

Es el sentido polémico vinculado al procedimiento el que prima, y éste no es de orden descriptivo o explicativo, sino que queda incluido en la concepción misma del objeto que de él resulta. Hay en el fondo de esta visión una especie de humor que no es blanco ni negro, sino un giro del espíritu, una manifestación de la verdadera virtualidad de las cosas, una manera desagradable de considerarlas.³²

La confusión de las categorías estéticas, según palabras de Tzara, fue uno de los medios más eficaces que Dadá encontró para dar movilidad "al rígido edificio del arte" utilizándose a sí mismo como juego para desacralizar la careta del bienestar moderno. La abolición de la belleza, de la armonía, del sentimentalismo; la afirmación de lo grotesco, de la incongruencia y el delirio, como oposición a la lógica y a la razón; el sentido de agresión hacia el público y hacia la crítica, constituyen los elementos esenciales de la actitud dadaísta. Y eso, su actitud, es lo que conforma su poética y su estética. Dadá, más que nada, fue una actitud, una acción sin programa pero cuya estrategia se fundó en un sólo punto de interés: no la trascendencia o la permanencia sino el escándalo, la agitación cultural.

³² HUGNET, G. *Op. cit.* pp. 11 y 12.

Lectura dadaísta de Altazor

La relación de Huidobro con el movimiento dadaísta, a diferencia de la que mantuvo con las otras vanguardias, fue más bien pacífica y hasta cordial. En 1918 instalado en Madrid, a causa de la tensión provocada en Francia por la Primera Guerra, mantiene correspondencia con Tristán Tzara para quien colabora en el tercer número de la revista *Dadá* con uno de sus más conocidos poemas vanguardistas "Cow-boy". En este poema se advierte el contacto de Huidobro con el espíritu casi banal que el *Dadá* imprime a sus manifestaciones; una cierta frivolidad que, no obstante, no abandona la atmósfera fantástica propia de Huidobro.

Lejos de oponerse al Dadaísmo Huidobro acepta de buen grado las aportaciones que éste le ofrece; su visión aguda, el sentido del humor, así como la mezcla de géneros. La exposición de su poesía pintada, cuadros-poema, que realiza en mayo de 1922 en el Teatro Eduardo VII de París es una muestra de la empatía dadaísta en su creación artística. La exposición no fue muy bien acogida debido a su "carácter avanzado", los poemas pintados tuvieron que ser retirados debido a la protesta del público. En esta misma línea colabora con Sonia Delaunay en la creación de vestidos y blusas-poema para los que se organiza un desfile en ese mismo año. En los diseños de estas prendas participó también Tristán Tzara; lo que demuestra una vez más la cercanía de Huidobro con el espíritu dadaísta.

No es sólo su amistad con Tzara lo que lo acerca a *Dadá*, también la que sostiene con Hans Arp, uno de los más fieles integrantes del grupo con quien incluso escribe en conjunto un libro titulado *Tres novelas ejemplares* (1931), su amistad con Lipchitz, Erick Satie y muchos de los integrantes de este movimiento.

Respecto a la relación de Huidobro con *Dadá* preferimos no hablar de influjo, como en el caso del Cubismo o del Futurismo, sino de un intercambio y enriquecimiento recíproco ya que tanto Huidobro supo tomar de la postura dadaísta elementos que se reflejan, ya asimilados en su poesía, así como el *Dadá* supo también incorporar de su deseo creacionista el gusto por las palabras "inventadas" que Huidobro anunciaba en su poética. La amistad con Tzara fue perdurable y por lo tanto lo fue también el intercambio; en noviembre de 1921 en el segundo número de la revista *Creation*, que Huidobro dirige en París, figura el *Manifiesto Monsieur Aa L'antiphilosophie*³³ de Tzara.

Dicha revista que lleva el nombre de su teoría poética fue creada en 1921 para la difusión de su credo. Es de notar que en ella le mueve el mismo propósito que años atrás había dado impulso a la revista *Dadá*: convertirse en un medio de carácter internacional que sirviera para unir las distintas tendencias de la vanguardia. *Creation* no tuvo el éxito deseado, Huidobro sólo publicó un número en Madrid en abril de ese año y otro en noviembre en París, también en 1921.

En febrero de 1924 Huidobro insiste en el proyecto y edita nuevamente la revista en la cual aparece su «Manifieste peut-être». El sólo título de este manifiesto revela el grado de incredulidad e ironía que Huidobro ha absorbido de este contacto. El contenido en cambio parece oponerse al carácter fortuito que éste concede a la

³³ TZARA, Tristan. *Siete manifiestos dadaístas*. Op. cit.

poesía, mas se concilia totalmente con el Dadaísmo en cuanto a la necesidad de alterar el orden de lo establecido. Afirmo aquí que el primer efecto del poema debe ser la "transfiguración de nuestro Cristo cotidiano, transtorno ingenuo [...] en fin: revolución total. La tierra gira al revés, el sol sale por el occidente".³⁴ Es evidente que el tono del humor sarcástico y provocativo habitual en Huidobro ha sido acentuado por la experiencia dadaísta. Es notable también la asimilación que Huidobro hace de un lenguaje más fuerte y lleno de ironía.

En *Altazor* la presencia del espíritu dadaísta incide con no poca frecuencia: de hecho la asimilación que Huidobro hace de él es uno de los rasgos esenciales que confieren al poema la fuerza y el sentido enigmático que tanto intriga de esta obra. Si el poema fue escrito, como parece probado, entre 1919 y 1931, año de su publicación, para el momento del mayor auge dadaísta en el París de 1920-22, Huidobro pudo muy bien participar de la experiencia sin sumarse como integrante del movimiento. Vayamos a la lectura:

Prefacio

El sentido del humor es lo que define aquí la presencia dadaísta, usa la broma como Tzara, dirigida al lector. Lo vemos cuando en el similitud que presenta de Dios y la creación, mientras está formando el universo, hace una pausa para tomar un trago de coñac, o cuando su paracaídas, precipitado en el vacío, se enreda en la punta de una estrella y él aprovecha la ocasión para lanzar algunas consignas poéticas. Lo vemos también en su manifiesta irreverencia hacia el sentido religioso, del que, hay que decirlo, ya había hecho acopio desde sus primeros años de estudiante en Chile con los padres jesuitas. En el Prefacio leemos:

« Soy la virgen, la virgen sin mancha de tinta humana y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas »³⁵

Versos que hacen pensar como un contrasentido en uno de los libros de Guillaume Apollinaire *Las once mil vergas* (1907) y que además recuerdan el cuadro realizado por Francis Picabia titulado « La Santísima Virgen » que no es otra cosa que una mancha de tinta sobre el lienzo.

Algunas otras imágenes del prefacio transfieren también cierta imaginación absurda o banal de la plástica dadaísta. "Entonces oí hablar al creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo", el ámbito de esta primera parte se sitúa en una modernidad a la que ya nos hemos referido pero que no sería tal sin el toque de nihilismo que el Dadá otorga a su época y que revelan algunos de estos versos: pesimismo, vacuidad, sarcasmo, humor, deseo de trascender los límites, de saltar el borde que separa la vida del arte, como quería Dadá y como quería Huidobro en su poesía.

34 HUIDOBRO, Vicente. *Manifieste peut-être*. Creation (Paris), núm. 3 (febrero de 1924). Recogido en *Manifiestes*. Paris Editions de la Revue Mondiale, 1925. pp. 91-99. Tomado de *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. J. Verant; Hugo (col. Tierra Firme), Méx. F.C.E. 1990 p. 216.

35 HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. México: Premiá Editora de Libros, (La nave de los locos, 128). 1992, p. 12.

Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera.³⁶

Canto I

El pesimismo que referimos del prefacio es nada si se compara con el del canto I, aquí el cansancio aunado a un tono profundamente solemne y desolador dan un sentido de hondo desencanto y desaliento, como si ya no se esperara nada de la vida. Y sin embargo hacia el final del canto parece haber una esperanza en los versos que anuncian el alumbramiento de un árbol.

El espíritu dadá se caracterizó por la lucidez de su conciencia: él había tendido la emboscada denunciando la inutilidad de nuestro sentido de la vida, pero, al mismo tiempo, se sabía parte de este proceso irrefrenable para el cual no apuntaba a ver la salida sino en el regreso, en la abdicación de todos los valores. Altazor en el canto I parece encarnar esta visión:

No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
[...]
Mas si buscáis descubrimientos
Tierras irrealizables más allá de los cielos
Volvamos al silencio
Vegetante obsesión de musical congoja
Al silencio de las palabras que vienen del silencio.³⁷

Como Dadá cree en la necesidad de limpiar el terreno de lo humano ("limpia tu cabeza de prejuicio y moral"), en la necesaria rebelión del espíritu para afirmar la libertad propia ("No/ No puede ser, cambiemos nuestra suerte"). También como Dadá, y como una herencia suya, se mueve en el descrédito de los valores, de las categorías. "Yo estoy aquí de pie ante vosotros/ En nombre de una idiota ley proclamadora/ De la conservación de las especies" y se proclama exactamente como él:

Poeta
Anti poeta
Culto
Anti culto³⁸

La afirmación seguida de su inmediata negación nos recuerda la conciliación de las contradicciones que Tzara afirma en sus manifiestos, al referirse al hombre en una aceptación que abre las fronteras de las limitaciones impuestas. El desafío que Altazor hace puede conectarse también al esternido dadaísta:

³⁶ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 15.

³⁷ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 18 y 38.

³⁸ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 31.

Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor³⁹
No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas⁴⁰

La desconfianza que Altazor manifiesta en este canto es la duda sistemática en la que Dadá sitúa toda acción y vía de conocimiento:

Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas
Trampas de luz y cascadas lujosas⁴¹

Es curiosa la semejanza de estos versos finales con el *Manifiesto Dadá 1918* en el que leemos:

DADA: salto elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera: [...] escupir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso...⁴²

Dadá, como hemos visto, preconizó la confusión de las categorías estéticas y quiso abolir el valor de las categorías morales; Altazor situado en esa misma postura acepta con indiferencia el caos en donde confunde también las categorías de lo sagrado:

Que Dios sea Dios
O Satán sea Dios
O ambos sean miedo, nocturna ignorancia
Lo mismo da⁴³

Indiferencia que resulta del escepticismo propagado por la escuela dadaísta y por el ánimo general de la primera postguerra; Altazor ha trascendido todo propósito y credulidad: es esto lo que queda de la experiencia ante Dadá.

El deseo de volver a lo primitivo "Nostalgia de ser barro y piedra o Dios" se enlaza también al deseo dadaísta por abolir la memoria y sobreponer la experiencia vital al arte. Su ideal "antiburgués" es una conexión más, pero no olvidemos que Huidobro sustenta este rechazo - aparte de las razones personales que por su herencia familiar pudiera tener, como casi todos los intelectuales de vanguardia- en una razón muy distinta de la que mueve a Dadá: su fe en el comunismo. En el canto I existen versos que pueden leerse como una interferencia de la Internacional

Mirad esas estepeas que sacuden las manos

³⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 37

⁴⁰ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 31..

⁴¹ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 40.

⁴² TZARA, T. Op. cit. p. 25 y 26.

⁴³ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 33.

Millones de obreros han comprendido al fin
 Y levantan al cielo sus banderas de aurora
 Venid venid os esperamos porque sois la esperanza
 La única esperanza
 La última esperanza.⁴⁴

Dadá en cambio no adopta ningún sistema político, ni filosófico; su rechazo a la burguesía obedece a su deseo de agitar la moral convencional. Huidobro, aunque más tarde profesaría la fe comunista con verdadera entrega, aquí sin embargo, y como un innegable contagio dadaísta, proclama también la anarquía y la individualidad del ser en la misma línea que los dadaístas:

¿ Robinson por qué volviste de tu isla?
 De la isla de tus obras y tus sueños privados
 [...]
 Sin leyes ni abdicación ni compromisos⁴⁵

Como se ve, el canto I recoge todos los postulados dadaístas: el espíritu rebelde y ofensivo; la duda como móvil principal; la confusión plena de los valores morales y su propia negación y, en fin, la anarquía intelectual, el caos como sitio idóneo a la rebelión. Estos componentes son esenciales en la elaboración no sólo de este canto sino, tal vez con excepción del segundo, de todo el poema.

Canto II

Como hemos constatado, el canto II se encuentra alejado del espíritu de vanguardia - como no sea alguna cercanía con la reivindicación amorosa del Surrealismo -, no hay nada en él que indique la presencia dadaísta; el lenguaje y la visión de este canto no parecen hallar conexión con esta corriente.

Canto III

El tercer canto, en cambio, abre el camino al juego lúdico que Dadá propuso no sólo para la poesía y el arte sino como una postura vital; la proclamación de la palabra por la palabra misma, que tanto ponderó Huidobro en su teoría creacionista, halla también eco en el espíritu dadaísta en el que el significado importa menos que el destello manifiesto en la acción y en sus repercusiones. Como en Huidobro, la asociación eléctrica de las palabras atrae con esa carga revelaciones sorprendidas. Dadá, al reducir la importancia del arte, disminuyó la solemnidad del acto creativo tan importante para Huidobro, como se verá en su polémica con el Surrealismo. A pesar de ello no puede sustraerse a la vorágine que la aventura de Dadá ofrece. En el canto III

⁴⁴ HUIDOBRO, V. *Alasor*. Op. cit. p. 22.

⁴⁵ HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 37-38.

Altazor, en la embriaguez de la caída y el destello de la liberación momentánea, se entrega al éxtasis del delirio:

Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje
Aventura forrada de desdenes tangibles⁴⁶

Aventura que por otra parte no se opone a los preceptos creacionistas por lo que se refiere a la sorpresa que el resultado de esa locura puede ofrecer. Claro que Huidobro la quería confeccionada y hecha única y exclusivamente por la mano del poeta; ser escogido, y no como en el caso del movimiento Dadá, hombre común y trivial. Estas posturas se contravienen sólo en cuanto a teorías, pues en la asimilación de este poema se dan la mano como ocurre con otras de las aportaciones de vanguardia a las que Huidobro se opuso inicialmente.

Para Altazor en el tercer canto lo esencial es la explosión momentánea, el acto puro, el deseo de lo efervescente sin miras de trascendencia, como en el Dadá ocurre el juego provocativo, el humor desafiante:

[...]
Juego de ángel allá en el infinito
Palabra por palabra
Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
Saltan chispas del choque y mientras más violento
Más grande es la explosión
Pasión del juego en el espacio
Sin alas de luna y pretensión⁴⁷

Altazor se entrega a la pasión del juego, a la vorágine del sentido lúdico que el Dadá avivó en su momento. El tono del tercer canto no es ya solemne como el primero, Dadá viene a imponer un respiro en el juego placentero del azar.

La negativa de Huidobro a continuar la inercia de un lenguaje cansado da pie en este canto a la serie de asociaciones que ya hemos visto cuando estudiamos el Cubismo y en la que se trasfiere también - en la mayor parte de ellas - el sentido hilarante de Dadá en donde la lógica se pierde:

Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca
Desarbolar vacas como veleros⁴⁸

Otra de las confluencias de este canto con el espíritu dadaísta la vemos en la noción que Altazor sostiene acerca de la saturación de una poesía estéril y repetitiva; existe aquí una conciencia de que ésta debe abocarse a otra búsqueda, conciencia que desde Rimbaud comparten los movimientos innovadores - y en la que la vanguardia

⁴⁶ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁷ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, *Ibidem*.

⁴⁸ HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 56 y 57.

hace especial énfasis - de los cuales el Dadaísmo no fue la excepción; su preocupación se centra también en la idea de trastocar la petrificación de la palabra y sus medios expresivos a través de la banalidad, de la ruptura. Altazor exclama aquí como si se tratase de uno de los manifiestos de Tzara o de algún otro dadaísta:

Matemos al poeta que nos tiene saturados
 Poesía aún y poesía poesía
 Poética poesía poesía
 Poesía poética de poético poeta
 Poesía
 Demasiada poesía
 Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina⁴⁹

En el sentido sarcástico que utiliza Huidobro en este verso final hay desde luego una intención escandalosa que revela el influjo que Dadá ejerció en él. Aunque este influjo haya sido recíproco, como apuntamos anteriormente, pues es indudable que el Huidobro puramente creacionista ha sido transformado por el nihilismo dadaísta. No sabemos si Huidobro haya leído la carta que en 191 publicó Francis Picabia en la que, con su característica irreverencia, escribe respecto de la muerte de Apollinaire: "Que bien estuvo asesinar al poeta" pero estos versos parecen alinearse en la idea de acabar con una poesía de corte tradicional.

Esta postura respecto de la poesía se propaga ampliamente y halla acogida en la negación genérica que Dadá impulsó y promovió. Sus ecos llegan también al poema que aquí estudiamos en cuanto al escepticismo de los versos que hemos citado y en la gradual disminución de la importancia intelectual e intelectiva que el poema trasluce en su evolución. Por lo pronto el canto III cierra con una loa a la nada en la que Altazor empieza a avistar el vacío real que culminará en los cantos finales.

Total desprendimiento al fin de voz de carne
 Eco de luz que sangra aire sobre aire

Después nada nada
 Rumor aliento de frase sin palabra⁵⁰

La disolución anunciada en este canto con tal belleza abre un espasmo en el vacío de la caída; resulta ciertamente seductora como lo fue la locura y el arrebató a la conciencia que Dadá propagó.

Canto IV

El canto IV presenta sobre todo una alteración notable en el sentido de la percepción poética, hay una serie de imágenes jocosas en las que la lógica se

⁴⁹ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 56.

⁵⁰ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 60.

descompone y abre paso a una poesía que trasluce ecos disparatados de la imaginería dadaísta. Pongamos un ejemplo:

La novia sin flores ni globos de pájaros
 El invierno endurece las palomas presentes
 Mira la carretera y el atentado de cocodrilos azulados
 Que son periscopios en las nubes del pudor
 Novia en ascensión al ciento por ciento calceste
 Lame la perspectiva que ha de nacer salpicada de volantines.⁵¹

La forma en que Huidobro refiere a la novia de estos versos recuerda uno de los motivos más usados por Duchamp como materia de su expresión plástica. Existen dos cuadros suyos a los que pueden enlazarse estas imágenes huidobrianas: *La novia* (1912) y *La novia puesta al desnudo por sus propios célibes* (1915-23), ambos anteriores a la escritura de *Altazor*. La referencia es obligada, ya que si bien la inclusión de Duchamp al movimiento dadaísta fue tardía - sus trabajos anteriores a los manifiestos de Tzara no se consideraba dadaístas - es innegable el influjo que su espíritu y personalidad aportan al movimiento. Duchamp confiere otro tipo de sensibilidad erótica basada en una concepción mecánica y hermética desprovista de elementos descriptivos o sentimentalistas. Diríase extraña. Es esa sensibilidad la que Huidobro parece haber asimilado en este pasaje.

La construcción de este canto parece estar basada en la del *collage*, no cubista sino dadaísta, pues las frases que se intercalan entre verso y verso no responden a una lógica asociativa sino que apuntan más bien a presentar situaciones y sinsentidos varios, de tal manera que deambulamos en la lectura sin aparente dirección alguna, salvo la de la poesía misma. Bajo el lema "no hay tiempo que perder" engasta aquí una serie de frases sin conexión alguna culminando con la inserción de un párrafo en prosa que pareciera haber sido tomado al azar o de alguna parte externa al poema.⁵² Al parecer Huidobro usa aquí la idea de locura espontánea que los desplegados dadaístas utilizaron con bastante buen tino para sus propósitos.

El humor tampoco queda fuera de este canto; dentro de la serie de imágenes ya citadas hay algunas que resultan de un tono incluso juguetón:

Las abejas satélites del nardo como las gaviotas del barco.
 Las abejas que llevan la semilla en su interior
 Y van más perfumadas que pañuelos de narices
 Aunque no son pájaros⁵³

El sentido desquiciante heredado también de ese movimiento adquiere un cariz más remarcado a medida que avanza el canto. En la parte en que anuncia la llegada de la golondrina y va descomponiendo el nombre para lundirlo a nuevos significados - ya comentamos este propósito en la parte de Creacionismo - no encuentra inconveniente en emparentar su intención creacionista al sentido alógico dadaísta, dado que ambas

51 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 65.

52 Véanse las páginas 66 y 67 de la versión citada de *Altazor*.

53 HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 67.

posturas confluyen en un mismo vértice aunque por distintos caminos. Uno es el de la búsqueda poética mediante la invención y el otro es el de una nueva poética a través de la destrucción de la lógica: ambos llegan a la raíz del lenguaje y allí nos muestran sus múltiples transformaciones hacedoras de otras realidades:

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene la golondrina
 Ya viene la golonfina ...⁵⁴

El sentido de mixtura y de lo azaroso del Dadaísmo a que nos referimos a propósito de la receta para hacer un poema dadaísta es lo que pareciera nutrir estos fragmentos en que Altazor, en sus visiones léxicas, funde elementos y realidades de orden distinto dando resultado a un *collage* de apreciaciones e imágenes. Efectivamente lo que Huidobro hace aquí es un *collage*. Metafóricamente ha cortado las palabras *horizonte* y *montaña* para crear, pegándolas, *horitaña* y *montazonte*. Lo mismo hace con las palabras *viloncelo* y *golondrina*; Huidobro ha yuxtapuesto las palabras y las imágenes de la misma manera que habían hecho los pintores cubistas y él mismo en su poesía creacionista.⁵⁵

En la cita anterior los juegos de imágenes creados alrededor de la palabra golondrina tienen su parte dadá no sólo en el procedimiento de cortar y unir realidades a la manera de la receta de Tzara sino en el estado anímico propagado por ese movimiento que abrió la posibilidad al juego irracional al reducir a la razón y la solemnidad a la categoría de algo ridículo. Este sentido antiolemne del Dadaísmo desembocará más tarde en la búsqueda surrealista de lo fantástico, lo mágico y lo irracional.

Aunque en verdad no creemos que nadie, mucho menos Huidobro, se haya tomado al pie de la letra el procedimiento de la famosa *Receta para hacer un poema* de Tzara, el caso es que la idea de unir realidades o elementos dispares estaba ya en circulación desde el Cubismo - desde luego no con la misma intención - y en la teoría del mismo Huidobro que había experimentado ya resultados similares al de estos fragmentos, si bien no en el nivel léxico, sí en la configuración de un universo alterno. En *Tour Eiffel* o en *Horizon Carré*, como bien observa Estrella Busto,⁵⁶ muchas de las situaciones poéticas son vistas desde una perspectiva plural, a veces paralela y a veces superpuesta. Sin duda el Dadaísmo puso de nueva cuenta al día el uso del *collage* pero con un sentido distinto al de la simultaneidad cubista: el de llegar a un resultado híbrido.

En el canto IV quedan todavía dos versos que reivindicán la cercanía íntima de Huidobro a esta corriente:

Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura

⁵⁴ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 68.

⁵⁵ Véase el estudio de BUSTO Ogden, Estrella, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid: Editorial Pávor, 1983.

⁵⁶ Véase sobre todo *La imagen creada*, *Loc. cit.* p. 125-181.

Aquí yace Vicente antipoeta y mago⁵⁷

La proclamación de los antivaleores, especialmente el de la poesía, deja sentir su impacto en la oleada de modernidad que Dadá deja en la segunda década del siglo; el poema trasluce también esa impresión, de tal suerte que Altazor se presenta en más de una ocasión como el contrario de sí mismo, antipoeta y mago; esta postura debió venirle a Huidobro como anillo al dedo en su propósito de vincular su personaje al de la estirpe caída de los poetas malditos.⁵⁸ Altazor se sitúa más allá de los límites de la poesía; se erige a sí mismo en una especie de vidente y profeta. Pero las profecías, dice Paz, han sido escritas siempre por poetas. En todo caso la postura antiartística que Huidobro, a través de su personaje, presenta en el canto IV debió ser apuntalada por la efervescencia dadaísta de ese momento.

El canto cierra con un esternido, suerte de musicalidad y forma pura que antecede al estallido de la palabra en su transfiguración plena:

El pájaro tralalá canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del cerfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espavero
Uiu uiui
Tralalá tralalá
Aia ai ai aala i i⁵⁹

Canto V

Las imágenes presentadas en los primeros versos de este canto nos hacen pensar en el sentido de pluralidad y relatividad por el que tanto abogó el espíritu dadaísta. Recordaremos que los manifiestos cuestionan hondamente la verdad como valor absoluto. La postura que Dadá pregonó fue la de abrir la posibilidad real de la otredad, no la de la integridad inamovible de la personalidad, sino por el contrario, la de su mutabilidad, la de su inconsecuencia. El canto abre con estos versos:

Aquí comienza el campo inexplorado
Redondo a causa de los ojos que lo miran
Y profundo a causa de mi propio corazón
Lleno de zafiros probables⁶⁰

El espacio geográfico que describe se conforma de acuerdo con la subjetividad del lector y del poeta; ambas subjetividades son válidas, ninguna se excluye; el espacio que describe y que con él habitamos es el de la probabilidad, el de lo posible, nada es

57 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 72.

58 Véase lo que al respecto señala René de Costa acerca de de la actitud que Huidobro asume frente a una ofensa que Luis Buñuel le hace llamándole artista fracasado: "Respecto a lo de artista fracasado es posible que tenga Ud. razón [pero] en mi fracaso voy junto con Rimbaud y Lautréamont". *Huidobro: los oficios de un poeta*. *Op. cit.*, p. 195.

59 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 74.

60 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 75.

determinante sino en relación a lo otro, a lo que está siendo en nosotros: "El pájaro puede olvidar que es pájaro/ A causa del cometa que no viene".⁶¹

En esa corriente de alteridad el canto V es, consecuentemente, ruptura con la lógica racional: la libertad, la riqueza de las imágenes en sucesión se vuelve carnaval de fantasía en la que cada estrofa es una estancia distinta y acabada en sí misma. No hay por lo tanto un "asunto" que dé unidad al canto: ésta se sustenta únicamente en la fuerza espontánea de la imagen poética. Huidobro ensaya su Creacionismo con lindes ya surrealistas, pero resulta innegable deducir en toda esta atmósfera la fuerza anímica que Dadá como mediación imprime sobre todo al éxtasis del sinsentido. Dadá en su afirmación de lo relativo hizo válida la subjetividad, la apreciación anónima del individuo sobre lo considerado tradicionalmente artístico, Huidobro, como esta escuela, ofrece una visión subjetiva.

La mediación entre el Creacionismo y el Surrealismo, que constituye en el poema la presencia dadaísta, abre la posibilidad a imágenes fantásticas que revelan un sentido del humor en donde no se resiente el carácter sarcástico que el espíritu dadaísta le heredó sino más bien una asimilación lúdica de éste:

El horizonte es un rinoceronte
El mar es un azar
El cielo un pañuelo
La llaga una plaga
Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después
de las siete plagas con Egipto
El rinoceronte navega con el azar como el cometa en su pañuelo
lleno de plagas⁶²

Símiles humorísticos y absurdos refieren una realidad fuera del sentido común, el canto V no narra las vicisitudes de Altazor; refiere atmósferas irreales, oníricas en las que lógica y razón se supeditan a la intención antisolemne de Huidobro, intención que podemos ver como una herencia directa del Dadá y de su concepción creacionista. De la misma manera que Duchamp en sus *ready-mades* pone en entredicho el valor del arte en objetos no artísticos, Huidobro juega - para asombro de su racional postura teórica - con el contenido poético presentándonos estrofas que podrían considerarse tan sólo como el cascarón de la poesía:

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que la luz tenía⁶³

En estos versos es únicamente la forma lo que produce el efecto poético, el ritmo es tan sugerente que logra confundirnos en una primera lectura. Sería necedad afirmar que Huidobro al hacer suyo este sentido de la escritura haya pensado por ejemplo en el *urinario* o en el *portabotellas* puestos de cabeza que Duchamp titula *Fuente*, pero es muy probable que, proclive a toda esta atmósfera, su poesía haya

61 HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 79.

62 HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 83-84.

63 HUIDOBRO, V. Op. cit. p. 84.

traducido, en todos estos juegos, lo esencial del carácter dadaísta; ese estar más allá de prejuicios estéticos o artísticos, en un anhelo de aventura y azar. El canto V se ubica en efecto "fuera del tiempo". Huidobro aquí, más que Altazor, intenta traspasar las fronteras de su propia idea, Altazor parece esfumarse en la embriaguez del sentido experimental, no es ya la voz singular de la primera persona la que refiere el canto, la aventura ha disuelto la singularidad y el personaje pareciera disolverse en la pluralidad que Huidobro asume:

Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento...⁶⁴

La serie de imágenes que sobre el molino suscita repentinamente esta conciencia ha sido comentada por René de Costa en el ya citado libro Huidobro: los oficios de un poeta; coincidimos con él en que ésta pareciera haber sido escrita no para agrandar sino para cansar y en esa línea habría que emparentar también ese propósito al sentido dadaísta cuyas manifestaciones no buscaban del asombro el beneplácito sino la confrontación del público; no estaban hechas para complacer sino para irritar. Así toda la retahíla de versos sobre el molino tiene un efecto tan demoledor como incomprensible. Parece ser que Huidobro usa la imagen del molino como puente para avvicinar el espíritu de dislalia que se inserta ya al final del canto, sentido en el que la musicalidad sucede al propósito que anuncia en la apertura de esta quinta estancia, la exploración de lo desconocido:

La carabantantina
La carabantantú
La farandosilina
La Farandú⁶⁵

Huidobro crea ritmos así como imágenes sonoras en las que asocia significados para crear palabras; farandolina, lejantaña, montaña, orimento, firmazonte.

La parte final de este canto se perfila como una bacanal de imágenes y sentidos a los que Huidobro se entrega fascinado por la misma conciencia de fugacidad que mueve al canto anterior, la urgencia de vivir con plenitud cada cosa. Esta intención se enlaza al cuestionamiento que el espíritu dadaísta plantea en su actitud de rechazo a la rendición de una vida atada a las rutinas y a la monotonía, de una razón castrada. El canto V intenta romper la franja de contención y abrir el espíritu a otra amplitud que experimentaremos en los dos cantos finales.

Canto VI

Del canto VI hay que destacar en primer lugar que no apunta a dirección alguna, voluntaria o involuntariamente Huidobro excluye todo propósito intelectual; el canto es un destello de imágenes sonoras en las que sólo por momentos alguna de ellas se perfila nítida pero instantánea. La musicalidad interior que posee al cantor no

⁶⁴ HUIDOBRO, V. Op. cit. *Ibidem*.

⁶⁵ HUIDOBRO, V. Op. cit. p.93.

permite reparos. El canto puede verse como un destello de conciencia aislada en disolución, ese estado de locura que el Dadáismo predicó como una condición necesaria para alcanzar otro grado de conciencia. Altazor se instala a sus anchas en el éxtasis de la conciencia, deslizándose placenteramente en la sola musicalidad de la palabra. Es la palabra por la palabra misma; no hay propósito ni fin; Huidobro ha trascendido su Creacionismo entregado a la bacanal de la sinrazón.

Pero, justo es decirlo, no todo lo que estos cantos traslucen debemos forzosamente adjudicarlo a uno de los ismos; el estado extático que Huidobro vive en ellos es también una experiencia propia y única del poeta, estado de pasión, exaltación o misticismo léxico que Paz ha calificado como glosolalia poética.⁶⁶ Venero de musicalidad y de imaginaria:

Cristal nube
 Adónde
 en dónde
 Lento lenta
 ala ola
 Ola ola el ladino si ladino
 Pide ojos
 Tengo nácar
 En la seda cristal nube
 Cristal ojos
 y perfumes...⁶⁷

Decimos que este canto es destello porque las palabras que estallan en él están, en su mayor parte, relacionadas a la luz: lámpara, bujía, cristal, alhaja, nácar, lágrima. Por otra parte la conciencia fragmentaria del canto nos deja entrever la experiencia que Altazor parece transitar, convencido ya de que el azar es la única fuerza que mueve al universo:

Me daría
 cristaleras
 tanto azar
 y noche y noche
 [...]
 El destino tanto azar
 Se desliza deslizaba
 Apagándose pradera
 Por quien sueña⁶⁸

Relacionándolo a la caída que constituye el viaje podría decirse que estamos en la parte que antecede al impacto pues, como vemos, la atmósfera ya no es aérea sino marina, lo que indica que el viaje está por completarse en la disolución final del impacto al que asistimos en el siguiente canto:

En que reino
 de sus hierros
 Ancla mía golondrina

⁶⁶ Paz Octavio. *Decir sin decir: Altazor (Vicente Huidobro) en Convergencias*. México: Setx-Irural, 1992. pp. 49-59.

⁶⁷ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 102.

⁶⁸ HUIDOBRO, V. *Op. cit.* p. 103-104-105.

Sus resortes en el mar
 Angel mío

tan obscuro
 tan color⁶⁹

Canto VII

Hemos dicho que este canto puede leerse como la disolución final de la caída o del salto. Atendiendo a la consideración que Paz⁷⁰ ha hecho de esta caída como la de la palabra en el lenguaje podemos ver toda esta serie de sonidos musicales o espectros de palabras, como las chispas del rebote de esa conciencia. El Dadaísmo, hemos visto, pregonó la ausencia de toda significación, la abolición de la lógica, lo que confinaría a toda manifestación a una inanidad, a un vacío sin propuesta o, tal vez, al vacío mismo como propuesta. Altazor en el canto VII ha franqueado ya la barrera de lo comprensible: el lenguaje se dibuja (o se desdibuja) como un espectro de la palabra, signos rotos y dispersos ceñidos al ritmo que de la poesía queda todavía en ella.

Duchamp en sus *ready-mades* se había propuesto buscar la indiferencia del objeto para conseguir la ausencia estética que es parte esencial de lo que busca el Dadaísmo en sus expresiones artísticas. Huidobro logra despojarse del contenido pero conserva la apariencia de un lenguaje poético, apariencia con la que nos lleva a la experiencia misma de la nada:

Monlutrella monlutztrella
 Montresol y mandotrina lalolú
 Ai ai
 Montesur en lasurido
 Montesol...⁷¹

La caída y la dispersión que constituyen el cierre del poema podrían aludir al fracaso del viaje que Altazor emprende, pero si recordamos que es esto mismo el propósito que mueve al viaje - la aventura es el salto al vacío - veremos que no es otra cosa que la consecución final de lo pretendido: la abolición de una forma - la del lenguaje tradicional - en su fusión hacia otras vías expresivas. Como escribe Guillermo de Sucre,⁷² *Altazor* no es un poema fracasado sino sobre el fracaso. Del mismo modo, el Dadaísmo no es un movimiento derrotado sino hecho para la derrota de un orden al que consideran caduco. *Altazor* y Dadá comparten la misma experiencia: erigirse en testigo y sujeto de la inutilidad, de lo invencible; ambos se entregan con pasión al intento en el que encuentran plenitud de forma y esencia.

69 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 105.

70 PAZ, Octavio. *Decir sin decir: Altazor (Vicente Huidobro)*. En *Convergencias*. México: Seix-Barral, 1992.

71 HUIDOBRO, V. *Op. cit.*, p. 109.

72 SUCRE, Guillermo. *Huidobro altura y caída en La mixtura, la transparencia*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1975. pp. 101-127.

BIBLIOGRAFIA.

Directa

DAWN, Ades. El Dadá y el Surrealismo. Tr. de Marcelo Covián. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

HUGNET, Georges. La aventura dadaísta. Prólogo de Tristán Tzara. Madrid: Editorial Jaguar, 1973.

HUGNET, Georges. Dictionnaire du Dadaïsme. Paris: Jean Claude Simoën, 1976.

HUIDOBRO, Vicente. Altazor. México: Premià. (la nave de los locos, 128), 1992.

HUIDOBRO, Vicente. Manifiestos. recopilados en VERANI, J. Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México: F.C.E. 1990.

LAS BELLAS ARTES: arte moderno. Enciclopedia de arte, supervisión e introducción de David Sylvester. New York: Montreal, México, Sidney, Ed. Grolier Incorporater, 1970. T.8.

MOVIMIENTOS LITERARIOS DE VANGUARDIA. Barcelona: Salvat Editores (Biblioteca de Grandes Temas, 61). 1974.

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México: F.C.E. 1960.

RODRIGUEZ Pamprolini Ida. Dadá: documentos. México: UNAM, 1977.

TZARA, Tristán. Siete manifiestos Dadá. Tr. de Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets-Editor, 1977.

TORRE Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971, pp. 317-363.

Indirecta

El futurismo y el dadaísmo. Col. de arte dirigida por Claude Schoeffner, Madrid: Aguilar, 1968.

NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

PAZ, Octavio. Decir sin decir: Altazor (Vicente Huidobro) en Convergencias. México: Seix-Barral, 1992. pp.49-59.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp o el castillo de la pureza. México: Ediciones Era, 1968.

SUCRE, Guillermo La máscara, la transparencia. Venezuela : Monte Avila Editores, 1975.

SURREALISMO

Panorama histórico

El Surrealismo surge en el periodo de entreguerras como resultado de las inquietudes del grupo que alrededor de la revista *Littérature*¹ se congrega en 1919, teniendo como director a André Breton seguido de Philippe Soupault, Fernad Aragon, Paul Eluard y René Crevel. Estas inquietudes culminarán con la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* en octubre de 1924, tras su breve incursión al movimiento dadaísta dos años después de la ruptura con éste.

Como señala Maurice Nadeau² el Surrealismo es a la vez heredero y continuador de los movimientos artísticos que le preceden de los cuales viene a ser una especie de culminación al recoger conscientemente la joven tradición del espíritu moderno. Consciencia que se hace manifiesta en toda la serie de figuras literarias a las que se alía y en el interés que Breton mostró hacia el espíritu moderno que lo lleva a organizar el Congreso Internacional de Arte Moderno de París en 1922. La modernidad que en él cristaliza parte de las raíces de la tradición romántica en su más pura expresión de rebeldía: la de los poetas malditos. Figuras como Sade, Laucréamont, Baudelaire, Mallarmé, Blake, Rimbaud, Jarry son los principales estandartes de su filiación poética.

Como heredero de esta joven tradición el Surrealismo asimila en su experiencia todos los movimientos que suceden al Romanticismo maldito: el Simbolismo, el Futurismo el Expresionismo, el Cubismo, el Creacionismo y el Dadaísmo reelaborando con ellos su propia visión del universo que va de la experimentación y la negación hasta la afirmación del sentido vital del ser humano.

La historia del Surrealismo podría reducirse como señala Octavio Paz³ a la historia de un nombre: André Breton, padre y directriz principal de este movimiento. Breton se interesa en 1916 por los estudios que sobre el psicoanálisis realiza Sigmund Freud; conoce a Jacques Vaché (cuya personalidad determinará en gran medida la postura crítica de Breton frente al arte y a los demás valores de la vida) y entra en contacto con P. Soupault y Aragon; con los dos últimos funda en 1919 la revista *Littérature*; en ella acoge el entusiasmo inicial que el Dadaísmo despierta en el grupo de esta revista. En 1920 se aúna al movimiento dadaísta cuando conoce en Zurich a Tristán Tzara, a quien introduce a París y con quien colabora hasta 1922 en las ruidosas manifestaciones celebradas conjuntamente en esa ciudad. Pero el carácter de Breton es radicalmente opuesto al de la anarquía dadaísta y las diferencias entre éste y Tzara no tardan en surgir; diferencias profundas e irreconciliables como se verá después. Los intereses particulares de Breton determinan la orientación divergente de lo que más tarde será el Surrealismo ante el Dadá; nos referimos a su interés particular en el

¹ Revista mensual fundada y dirigida por Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. Aparece regularmente de marzo de 1919 a agosto de 1921. La colección completa comprende veinte números. A partir del número 13 se publican los veintitrés manifiestos dadaístas con los cuales la revista se pone a la orden del movimiento dadaísta. En marzo de 1922 aparece una nueva serie de *Littérature* que coincide con la ruptura del grupo de esta revista con Dadá y que es impulsada solamente por Breton. Esta continuará hasta junio de 1924, es decir hasta la irrupción del movimiento surrealista. Esta información ha sido tomada de HUGNET, Georges. *Dictionnaire du dadaïsme*. París: Jean Claude Simonin, 1976, p. 161.

² NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

³ PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974.

método y propuestas freudianas, recordemos que Tzara⁴ había rechazado como nocivo el psicoanálisis y todo tipo de sistematización en la búsqueda de conocimiento por considerarla nociva para la libertad del espíritu.

Puede decirse que el Surrealismo, no sólo el de mayor auge sino de más amplios alcances, es el que se comprende desde su fundación hasta antes de la Segunda Guerra Mundial. Obras como Nadia (1928), Los vasos comunicantes (1932), de Breton, o la famosa « Encuesta sobre el amor », realizada por el grupo surrealista en 1928; los filmes Un perro Andaluz (1929), y La edad de Oro (1930) de Buñuel y Dalí, así como El amor y la memoria (1931) y las prédicas sobre la paranoia crítica, también de Dalí (1932), por sólo citar algunas, son representativas de esa época. Pero también lo son otras como la obra metafísica de Chirico, o la pintura de Ernst, que no nacen ceñidas a un discurso o a los condicionamientos bretonianos y que sin embargo responden perfectamente al propósito surrealista al crear una atmósfera encantada de sueño y maravilla. El Surrealismo de la segunda posguerra se mantiene a la sombra del primer Surrealismo. Breton se empeña en mantenerlo vivo pero el aliento de vanguardia va convirtiéndose cada vez más en historia y el movimiento poco a poco declina a la vez que abre paso a otras formas de expresión y a una cantidad de poetas de primerísimo orden, entre ellos Octavio Paz.

No es este el lugar para ofrecer una reseña histórica del movimiento, la cual por otra parte ha sido ya ampliamente documentada;⁵ pretendemos más bien acercarnos a su propuesta para poder establecer su incidencia en el poema que nos ocupa. Veamos cuál es esta.

⁴ En el Manifiesto dadá 1918 dice " El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa. Adormece las propensiones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía". TZARA, Tristán. Siete manifiestos dadá. Barcelona: Tousquets Editor, 1972. p. 19.
⁵ Puede verse entre otros: FORTINI, Franco. El movimiento surrealista. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1962; NADEAU, Maurice. Historia del Surrealismo. Op. cit: RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al Surrealismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

La propuesta surrealista: valores y técnicas surrealistas

Valores.

Tomando como base las declaraciones que leemos en los manifiestos surrealistas de 1924 y de 1929 podemos señalar en primer lugar que la propuesta surrealista se apoya en tres grandes pilares: la libertad, lo maravilloso y el amor. De los dos primeros se ocupa Breton extensamente ya desde el primer manifiesto, del amor aunque ya lo anuncia ahí, es sobre todo en el segundo en donde encontramos la postulación de éste como una fuerza revolucionaria y liberadora.

Estos valores, no obstante la pasión que Breton pone en ellos, no se manifiestan de manera absoluta sino que de acuerdo con la dialéctica hegeliana, son dicotomías que conllevan también su sentido contrario. La libertad está relacionada a la necesidad, en ella interviene necesariamente el azar; lo maravilloso se da en el encuentro de la realidad con lo irreal; el amor intenta reconciliar el plano físico y metafísico (cuerpo y alma) en su realización. Como señala Ana Balakian : " Mientras que el primer manifiesto fue escrito bajo la bandera de Freud, el segundo está dentro de la órbita de Hegel en cuyo materialismo dialéctico Breton encontró apoyo para su deseo de superar las contradicciones y captar la visión a largo plazo. En tanto que con Freud había explorado la conciencia interna, en un movimiento subjetivo y de interiorización, con Hegel se orienta hacia la posibilidad de proyectar ideas e imágenes en un mundo exterior concreto."⁶

En segundo término hay que señalar las técnicas de que se vale esta propuesta, técnicas con las que Breton se propone construir un método surrealista. Estas serían la escritura automática - dictado del inconsciente - el sueño así como el uso de imágenes oníricas y arbitrarias con las que se quiere revelar el inconsciente.

Desde luego para llegar a todo esto tenemos que apuntar que el Surrealismo, a diferencia de las otras escuelas de vanguardia, surge no como una ruptura sino como la creación de una tradición que los surrealistas mismos se encargan de elaborarse y que señalan como su antecedente.⁷ De algunas de las personalidades literarias que el Surrealismo reconoce nos ocuparemos más adelante, en este punto queremos abordar los valores que postulan y las técnicas que desarrollan.

Hemos dicho que uno de los valores en los que se apoya la poética surrealista es la libertad: " la palabra libertad es lo único que todavía me exalta" escribe Breton en el primer manifiesto. Y es así, toda la orientación de este texto se inclina hacia la emancipación; la del espíritu, la de la imaginación, la lógica y la razón, la del sueño y su propia realidad frente a la realidad común y la del sentido poético frente a la vida práctica.

⁶ BALAKIAN, Ana *André Breton nuevo del surrealismo*. Caracas, Venezuela; Monte Avila Editores. 1976. p. 155.

⁷ En el primer manifiesto Breton ofrece una lista de escritores a los que vincula con el propósito surrealista. Ellos son, aunque por muy distintas razones: Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Flago, Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel, etcétera.

La libertad se apoya en la rebelión del espíritu y según se apodera de él esta idea se convierte en una necesidad irrenunciable: " Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefactantes; al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones" ⁸. Rebeldía es inconformidad; el Surrealismo declara su insatisfacción total respecto del mundo tal como ha sido edificado por la mano lógica y razonable del hombre:

" En este terreno, como en cualquier otro, creo en la pura alegría surrealista del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere, y, a lo largo de cualquier camino que no sea *razonable*, llega a donde puede[...]. El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de cargo. Contrariamente, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida[...]. Este mundo está tan sólo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descolantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el « rayo invisible » que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios[...]. Vivir y dejar vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte."⁹

Como se advierte, Breton, en su pasión libertaria, asume el Surrealismo como una guerra de independencia que afirma la existencia del hombre en otra parte, ya que vivir y dejar vivir no son más que soluciones imaginarias. Con lo que nos dice que no hay lugar en el mundo cotidiano para el deseo surrealista de la vida.

De hecho la geografía surrealista, sólo puede situarse, es en el terreno de lo maravilloso. El sentido surrealista por excelencia es el de lo maravilloso y la enorme extensión que éste abre al espíritu al romper las limitaciones que la vida cotidiana impone al hombre. Lo maravilloso abre el horizonte de la existencia hacia paraísos perdidos u olvidados: la infancia, el sueño, el anhelo. No es una fuga en el tiempo; lo maravilloso está aquí al alcance de cada uno y sólo hace falta dejar fluir la corriente interior, suprimir la represión y la auto crítica para encontrar en el ser mismo de nuevo la inocencia, lo inexplicable, lo desconocido del alma humana. Lo maravilloso no quiere decir lo bello, es en sí mismo la belleza que da sentido al mundo: "Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que sólo lo maravilloso es bello".¹⁰

Lo maravilloso tiene además la función de emocionar, de conmover el espíritu a través de la revelación que éste implica y en la medida que es una revelación y una sacudida tiene también el poder de liberar al espíritu de sus trabas: " Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles; éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo capaz de conmover la

⁸ BRETON, André. Primer Manifiesto. Manifiestos del Surrealismo. Barcelona: Editorial Labor, 1980. p. 56.

⁹ BRETON, André. Primer Manifiesto. Manifiestos del Surrealismo. Op. cit. p.p. 68, 69, y 70.

¹⁰ BRETON, André. Primer Manifiesto. Manifiestos del Surrealismo. Barcelona: E.L. Labor. Barcelona. 1980. p. 31.

sensibilidad humana durante cierto tiempo".¹¹ La maravilla del mundo depende pues del hombre; de su voluntad " para mantener el estado de anarquiala cuadrilla de sus deseos, de día en día más temibles. Y esto lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos[...] Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía. ¿ Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de la poesía, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación ?".¹²

Así pues lo maravilloso y la poesía van estrechamente ligados y tanto esta como aquél no son entidades irrealizables o intangibles sino susceptibles de concretarse en la vida cotidiana real, de quien se dé a la tarea de conseguirlo. Maravilla y realidad tienen lugar no sólo en la imaginación o en el sueño sino en el deseo y en la realidad misma que el hombre transforma con ese desco. Como ya vimos el Surrealismo centra su punto de interés en esta vida, aunque afirme, a la manera de Rimbaud, que la existencia está en otra parte. Eso no impide que su afán sea implantarla en el aquí y en el ahora y para ello la vía más directa es la del amor, el amor como experiencia excepcional que exige la entrega absoluta del ser en cuerpo y alma.

En la orientación que el Surrealismo asume el amor también tiene la finalidad de liberar el espíritu al restaurar al hombre la posibilidad de conciliar amor físico y amor espiritual en una misma experiencia, repudiando la idea católica del pecado y de la culpa. La dicotomía entre libertad y necesidad se manifiesta con mayor claridad en el amor porque en él convergen, como señala Octavio Paz, la necesidad y la elección : "El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad".¹³

La afirmación del amor como una conjunción del alma y el cuerpo, en la que por primera vez se reivindica el deseo erótico sin disfrazarlo, es una de las aportaciones principales que el Surrealismo hace a la humanidad. Niguna de las tradiciones hasta el Surrealismo había tocado de manera tan directa el aspecto erótico del amor.¹⁴ Se entiende que después de Freud y de la proclamación de la muerte de Cristo el Surrealismo, como Breton mismo lo reconoce en el primer manifiesto, haya " heredado una suma libertad" que le permite plantear la reconquista de la conciliación material y espiritual del amor. La renuncia al amor, por las razones que sean , le parece el crimen más inexpugnable que pueda cometer un hombre dotado de cierta inteligencia. La gran luz del amor funde " para suprema edificación del hombre, las obsesiones ideas de la salvación y la pérdida del espíritu[...]. Si hay una idea que parece haber escapado hasta el presente momento a todo intento de reducción, haber resistido a los más conspicuos pesimistas, esta idea es, a nuestro parecer, la idea del *amor*, única que puede reconciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de la *vida*".¹⁵ La idea bretoniana del amor descarta todas las posibles "corrupciones" que le han sido "inflingidas": amor filial, amor divino, amor a la patria. La realización del amor surrealista afirma al individuo por que su entrega es exclusiva - y excluyente - a la vez que voluntaria: " restituimos nosotros, aquí, y huelga decirlo, su estricto y amenazador sentido de vinculación total a un ser humano, fundada en el ineludible

11 BRETON, André. *Primer Manifiesto, Manifiestos del Surrealismo*. Op. cit. p. 33.

12 BRETON, André. Op. cit. p. 35.

13 PAZ, Octavio *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Octavio Paz y Ed. Fundamentos, 1974. p. 21.

14 A esto nos referiremos en la lectura surrealista del poema, en el canto II.

15 BRETON, André. *Segundo Manifiesto, Manifiestos del surrealismo*. Op. cit. p. 229.

reconocimiento de la verdad, de *nuestra verdad* en « un alma y un cuerpo » que son el alma y el cuerpo de aquel ser".¹⁶ El sentido del amor es amenazador porque afirma la incondicional adhesión a un ser humano por encima de la patria, la religión y la familia: es decir porque sobrepone la elección y la voluntad individual del ser humano a la sociedad con sus normas y sus sistemas políticos. De ahí que este desafío sea una amenaza para cualquier sistema político. No tiene lugar, ni en el capitalismo ni en el socialismo; la libertad del Surrealismo no reconoce ninguna otra regla que la del espíritu y su deseo. Pero no se piense por ello que Breton asume a este respecto la fórmula de Sade: todo lo contrario, el amor que propone es muy de otra índole: " Lo dicho anteriormente esperamos sirva para disuadir de la necesidad de contestar a los especialistas del « placer », a los coleccionistas de aventuras, a los entusiastas de la volutuosidad, por mucho que pretendan disfrazar líricamente sus maniáticas aficiones, así como a los enamorados imaginarios, a los « curanderos » del mal llamado amor-locura, y a quienes lo desprecian".¹⁷ El amor bretoniano exige la misma asepsia moral que el segundo manifiesto reclama como condición indispensable al Surrealismo.

Técnicas del Surrealismo.

En cuanto a las técnicas Breton formula su utilización con plena voluntad de constituir las como un método de conocimiento y no de búsqueda artística. Los valores que hemos señalado acusan la necesidad de dar a la vida un sentido distinto. Ya vimos que para ello Breton aconseja introducir la poesía en la vida cotidiana, vivir poéticamente: sólo así el espíritu podrá ensanchar el reino que la razón ha restringido y restaurar al hombre incluso su libertad de errar. Aquí interviene también el azar pues al liberarse el hombre del yugo de la razón se entrega al reino de lo imprevisible, de las fuerzas ocultas que el inconsciente está aun por revelar.

¿ Como se llega a esto? He aquí las técnicas: a través del *sueño* y del *dictado del inconsciente* o *escritura automática* con los que se recogen imágenes que, fuera de la preocupación estética, tienen el propósito de condensar los símbolos oníricos y subconscientes que ese trance arroja. Para Breton, apoyado en Freud, el sueño es una de las vías más puras de acercamiento al espíritu humano. El sueño y el dictado del inconsciente tienen la facultad de exorcisar una realidad mucho más verdadera para el hombre que la social en la que se ve inmerso. De ahí el valor que el Surrealismo concede a las imágenes oníricas que la escritura automática ofrece y las que se rescatan del sueño. Con la escritura automática Breton se propone trasladar el método de Freud a su propia inquietud no con fines científicos ni fascinerosos sino surrealistas, es decir con un interés distinto de cualquier propósito correctivo o mercenario, según lo apunta en el Segundo Manifiesto. Tanto la escritura automática, como la indagación en el sueño tienen el propósito de llegar a una verdad original que oriente la vida con una luz más verdadera. " El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho a la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial. El fundamento de la « escritura automática » es la creencia entre hablar y

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ BRETON André. *Segundo Manifiesto*. Op. cit. p. 230.

pensar".¹⁸ Pensar en voz alta es lo que se propone; arrojar a la luz el valor supremo de las imágenes que suscita en el hombre en las cuales se concilian las contradicciones iluminando en esa conciliación lo que tocan: " Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentir las, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos".¹⁹

Además de la escritura automática y el sueño, en su creación literaria el Surrealismo se apoya, como parte de sus técnicas, en la imagen poética que parte de Lautréamont y su famosa comparación *bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas*, concepción que había sido ya postulada por Reverdy y por la teoría creacionista de Huidobro en su afán de llegar a un resultado nuevo mediante el acercamiento de dos realidades distantes. De hecho la definición que sobre la imagen surrealista ofrece Breton en el primer manifiesto parte de Reverdy, pero se niega a aceptar que la aproximación de realidades de que éste habla ocurra voluntariamente. Para comentar las diferencias que Breton sostiene en este sentido conviene recordar las deficiones que sobre la imagen poética nos ofrecen tanto Reverdy y Huidobro como el propio Breton. Veamos en primer lugar la de Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu.
No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades distantes.
Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética.²⁰

Huidobro aunque no se refiere concretamente a la definición de la imagen sino que habla siempre de esta como de la poesía, nos dice que la imagen reveladora es aquella que surge cuando

el poeta sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. La imagen es el broche que las une. El broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación[...] la imagen constituye una revelación.²¹

Por su parte Breton nos dice que, contrariamente a lo expuesto por Reverdy (pero sólo en cuanto al propósito voluntario de crear imágenes acercando

¹⁸ PAZ, Octavio *La búsqueda del principio*. Madrid: Octavio Paz y Editorial Fundamentos, 1974, p. 42.

¹⁹ BRETON Primer Manifiesto. En *Manifiestos del Surrealismo*, Op. cit. p. 59.

²⁰ REVERDY, Pierre, *Escritos para una poética*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, p. 25.

²¹ HUIDOBRO, Vicente, *Manifiesto de Manifiestos en VERANI, Hugo, Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 233.

calculadoramente las realidades opuestas), es la aproximación fortuita lo que hace surgir la luz de la imagen:

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto [...] sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.²²

Como vemos la concepción de Breton colinda con la de Reverdy y con la de Huidobro en la idea de la confrontación de dos realidades o términos ajenos para crear una realidad ambigua. A la definición de Reverdy, Breton responde en el primer manifiesto surrealista de 1924 : " Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina « dos realidades distantes ». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo".²³ Vemos pues que no niega la imagen como resultado de las dos realidades distantes a que se refiere Reverdy; lo que rechaza es la voluntad intelectual o selectiva del poeta para aproximar esas realidades que da lugar a un resultado poético preconcebido o premeditado. Su afirmación, entonces, es el azar de ese encuentro fortuito de dos lejanías fundidas en una imagen, azar mediante el cual suprime la voluntad crítica del poeta en favor de una poesía desinteresada e inocente:

Para empezar, digamos que el espíritu no ha concebido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los elementos conductores. Cuando no esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquellas a que antes nos hemos referido[...] Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.²⁴

Podemos constatar que si bien existe reparo por parte de Breton en cuanto a la confrontación consciente de elementos, hay una afinidad en las tres concepciones en lo

²² Breton Primer Manifiesto. Op. cit. p.p. 59 y 60.

²³ BRETON André. *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona : Editorial Labor, 1974, p. 57.

²⁴ BRETON, André. *Ibidem*, p. 58.

que se refiere a producir la chispa iluminadora de una realidad más basta y fulminante: la revelación poética. Las palabras de Breton concuerdan con las afirmaciones de Reverdy y Huidobro, sólo que niegan la voluntad crítica del resultado. Para Breton el hallazgo es fortuito mientras que para Reverdy y Huidobro suponen un trabajo de la voluntad creativa del poeta: " Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento a las dos realidades lejanas".²⁵

Por lo que se refiere a los ejemplos de imágenes surrealistas que Breton ofrece, en el primer manifiesto leemos:

Los rubís del champaña.

Lautréamont.

Bello como la ley de paralización del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no guarda la debida relación con la cantidad de moléculas que su organismo produce.

Lautréamont.

Una iglesia se alzaba sonora como una campana

Philippe Soupault.

Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata

André Breton.

Imágenes que ilustran la asociación insólita de realidades dispares revelando una visión de intensidad distinta a la mirada habitual del mundo.

En suma, la imagen continúa siendo para los surrealistas, como para el Cubismo, Creacionismo (y aun para el Simbolismo) la base de la que parte su sentido poético. Tanto la concepción de Apollinaire que había enunciado ya la idea de un arte independiente como la teoría de Huidobro y la de Reverdy en su definición de la imagen poética como una creación pura del espíritu, resultado de la aproximación de dos realidades distantes, pueden verse como los antecedentes inmediatos de la imagen surrealista. Se parte de esta realidad para llegar a otra. La sorpresa y lo insólito siguen siendo también elementos decisivos de la realidad surrealista, de manera que, como vemos, es la poética que habían sostenido Apollinaire, Huidobro y Reverdy la que sostiene a la surrealista, si bien no en cuanto a la idea del poeta como ser aparte sí en cuanto a la posibilidad de crear a través de la poesía un mundo distinto.

Las técnicas surrealistas, *escritura automática, indagación en el sueño* y la utilización de las *imágenes oníricas*, de las misma manera que los valores a que nos hemos referido están orientadas a crear un desequilibrio en la inercia de la vida cotidiana:

²⁵ HUIDOBRO. *Manifiesto de manifiestos*, en VERANI, Hugo. *Op. cit.*, p. 233.

Las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el sueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real[...]. En efecto, se trataba de una inundación de imágenes destinadas a quebrantar la realidad. Otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste en desplazar un objeto ordinario de su mundo habitual («el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección»). Nigún arma más poderosa que la del humor: al absurdo del mundo de la conciencia responde con otro y el humor establece una suerte de «empate» entre objeto y sujeto. Todos estos métodos - y otros muchos - no eran ni son ejercicios gratuitos de carácter estético. Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera.

El carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias para que muestre al fin su verdadero rostro.²⁶

Si, como ha señalado Octavio Paz, hemos dicho que la propuesta surrealista se apoya en los tres pilares de la libertad, lo maravilloso y el amor, mientras que su consecución se destina a las técnicas referidas y a las que apunta Paz en la nota 22, debemos decir también que lo que hace de estas formulaciones una verdadera vía y una posibilidad para el individuo es la amplitud que nos ofrecen al mostrarse como dicotomías que abarcan su sentido opuesto. Ese deseo de conciliación de los contrarios que Breton expresa en el primer y en el segundo manifiesto y que forman parte del método surrealista en su formulación de una verdad no totalitaria sino diversa:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.²⁷

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto.²⁸

La dialéctica hegeliana, así como en sus inicios el psicoanálisis de Freud, forman parte esencial del método surrealista y constituyen la base de esta propuesta de rebeldía y revelación.

²⁶ PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Op. cit. p. 12 y 13.

²⁷ BRETON, André. Primer Manifiesto. En *Manifiestos del Surrealismo*. Ob. cit. p. 30.

Filiación romántica del Surrealismo

Hablar de una filiación romántica del movimiento surrealista supone desglosar los puntos de identidad que éste estableció con el espíritu romántico. El Surrealismo comparte con el Romanticismo no sólo la idea del sueño, de la irracionalidad, la locura, o del sentido oculto de la vida, sino también su idea de la escisión del individuo, el «yo es otro», ese desdoblamiento del ser que desde Nerval, Rimbaud, Hoffman, hasta Rilke o Kafka se ha constituido como parte de la tradición romántica. De manera similar al fenómeno romántico en el que, a medida que el universo se subjetiviza crece la proyección del otro, la escritura automática, en la intromisión del individuo y su universo, deja aflorar sin represión al desconocido de sí mismo. La disgregación de lo uno en lo plural se alcanza a través de esa ruptura interior del hombre hacia lo externo en donde es y no es al mismo tiempo porque es él y es a la vez todos los hombres:

La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. La tentativa por «ser todos los hombres», presente en la mayoría de los grandes poetas, se alía necesariamente a la destrucción del yo. La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez.²⁹

Herederero del Romanticismo - pero también de la tradición hermética - el Surrealismo se propone aniquilar las fronteras entre criatura humana y mundo, amor y deseo, sueño y realidad. Los románticos - dice Paz - niegan la realidad en provecho del sujeto; el Surrealismo acomete también contra el objeto: "No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables".³⁰

La idea del amor encarnado en la mujer es una referencia más a su filiación surrealista, la mujer como encarnación del deseo.

Del mismo modo que la tradición romántica sustituye a la religión por la poesía, el Surrealismo erige a la poesía como su nuevo sagrado, fiel al sentido romántico alfa a la libertad el amor y hace de los dos también su bandera: no reconocen otra patria, que la del amor ni otra libertad que la aspiración a la totalidad del ser. Romanticismo y Surrealismo son una misma protesta contra la esterilidad del espíritu, son tentativas por trascender razón, política y religión estableciendo en la poesía un nuevo sagrado.

28 BRETÓN, André. *Segundo Manifiesto*. Op. cit. p. 162.

29 PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid, O. Paz y Ed. Fundamentos, 1974, p. 17.

30 PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Op. cit. p. 58.

Paz ha señalado la insistencia romántica en negar la historia, de la cual se refugian en el sueño. Desde nuestro punto de vista los surrealistas no sólo buscan refugiarse en el sueño sino que quieren además instaurar el sueño en la historia, de ahí su insistencia en empatar su propia revolución con la revolución del materialismo histórico sin que la primera halle lugar cabal en ese programa político. Difícil, o quizá imposible, es ceñir la libertad de la subjetividad, así como la crítica del individuo a un programa que tiende a totalizar, a negar toda diversidad, es decir a la aniquilación del individuo.

La oposición sujeto/sociedad, tan vivamente manifiesta por el Romanticismo, tiene otra vez lugar en el movimiento surrealista y en su deseo por integrarse a una revolución que lo aniquila. Pero esto es también parte del idealismo que caracteriza su antirazón, querer empatarse con la revolución social fue uno más de los sueños surrealistas que lo identifica a su vez con el anhelo romántico de comunión nacido de una extrema conciencia de soledad.

La filiación romántico-surrealista se evidencia no sólo en los terrenos que indagaron (mística del sueño, antirazón) sino en el abolengo que ellos quisieron crearse en figuras como Sade, Lautréamont y Rimbaud. Para establecer su parentesco romántico, es necesario, señala de Torre, distinguir entre los dos romanticismos que hubo; el pastoral e inocente y el avernal y maldito, de los cuales es al segundo hacia el que se inclina el Surrealismo. En una respuesta escrita por Paul Eluard a G. de Torre acerca de los nexos románticos de este movimiento se lee:

El superrealismo, a menos de considerar todo aquello que se dirige a lo más profundo del individuo como romántico, no es un nuevo romanticismo. Del siglo XIX sólo retiene la acción emprendida por ciertos poetas para extender la poesía hacia todas las manifestaciones de la vida verdadera. Y a estos poetas puede considerárselos como al margen del movimiento romántico propiamente dicho. El superrealismo no ha conservado nada de Hugo, por ejemplo. En cambio, está dominado por la violencia de Sade, de Rimbaud y de Lautréamont. Afirmando con esto último que "la poesía debe ser hecha por todos y no por uno", la inteligencia poética ha llegado a ver en fin derruidas sus fronteras y restituida su unidad con el mundo.³¹

Efectivamente, como ya hemos apuntado, una de las contribuciones más originales del Surrealismo fue la idea de la poesía como un bien común, en contraposición a lo que Mallarmé o Apollinaire habían sostenido acerca del poeta como ser exclusivo. Es en Lautréamont,³² como señala Eluard, en quien reposa esta idea, mientras que el deseo por revelar la vida oculta, esa *vida verdadera* viene también de la idea romántica de Rimbaud cuando afirma "La verdadera vida está ausente". El Surrealismo, como el Romanticismo, adolece de amarras a la vida social común: por ello se complace en negar esa verdad y en afirmar la existencia de ésta en otra parte, en el lado oculto que el hombre debe descubrir en sí mismo.

De la violencia de Sade, fuera de sus reminiscencias mezcla dadá, toma muy poco; la famosa frase de Breton, - que pronto él mismo desacredita - " El acto surrealista más puro consiste en salir a la calle revólver en mano y disparar contra la multitud " es pura fórmula chillante, heredada del gusto dadaísta por la provocación.

31 TORRE, G de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971. Tomo II, p. 54.

32 En el Prefacio de un libro futuro escribe "La poesía debe ser hecha por todos y no por uno."

Es, sobre todo la reivindicación del deseo y la libertad del espíritu así como su ateísmo lo que el Surrealismo alaba en Sade; su inversión de los valores supremos de virtud y piedad en vicio y corrupción. Si es en Lautréamont y Rimbaud en quienes se apoya la ética surrealista y en quienes afirma su respaldo literario, es alrededor de Sade en donde se dan las más fervorosas adhesiones surrealistas, pero éstas atienden más a su interés clínico (Breton ve en él el más auténtico antecedente de Freud) o, en todo caso humano, que a su precedencia literaria como en los otros dos casos. Y es precisamente esto, su postura humana, y no su calidad de escritor lo que llama la atención en Sade, así lo ha señalado la crítica; lo que de él permanece es el escándalo provocado por su inversión de los valores supremos del hombre al trastocar el sentido de lo sagrado para afirmar la voluntad humana, su ética en suma. Del estudio que de Torre le dedica en "Ídolos y antecesores surrealistas" del libro ya referido llama particularmente la atención la reflexión que, sobre tan polémico y endiosado personaje, hace al preguntarse si "¿es acaso el precursor de una sociedad libre de coerciones - según algunos pretenden - o se trata, por el contrario, de un ser aferrado a rancios privilegios en forma de desafueros y violaciones?".³³

Para los surrealistas, en su ideal por crearse un linaje rebelde, lo discutible de su calidad literaria no constituye una objeción al culto que este personaje les merece, la crítica de él en su sentido más amplio queda fuera de sus propósitos. Es en escritores como Albert Camus, Maurice Blanchot, G. de Torre y Octavio Paz en quienes mejor puede obtenerse una valoración objetiva de la idea sadista.

Por lo que se refiere a Arthur Rimbaud, otro de los pilares preferidos de este movimiento, es en la renuncia al genio, acto supremo de rebeldía y liberación, según la visión de sus seguidores, de desdén a una vida establecida, en donde la idea surrealista funda sus nexos con el poeta adolescente, es decir, en su vida -"en otra parte"- antiliteraria y aventurera. Sin duda su postulación de la vida como algo ausente,³⁴ de la belleza como el cáliz amargo de la decepción en el gusto cansado, su visión alucinada de la vida, su desdoblamiento en el "yo es otro", su acento desenfocado, y en fin su espíritu rebelde son los elementos que lo convierten en ídolo y maestro de los surrealistas. La poética de Rimbaud es fácilmente comprobable en el programa surrealista; su proclamación del poeta como vidente, -que linda perfectamente con el ideal mediúmnico bretoniano, su "largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos" -para alcanzar esa cualidad- se traduce en toda la serie de experimentos psíquicos, metafísicos y parasicológicos que los surrealistas realizan. También de este postulado de Rimbaud parte la idea del poeta como «un cable de alta tensión», «surtidor de imágenes» que se desea conseguir a través del trance automático.

Más allá de la polémica que en torno al mito rimbaudiano se ha establecido, su obra constituye sin lugar a dudas uno de los hitos fundamentales en la historia literaria moderna; ejerce la seducción y el encantamiento hacia otras lindes a las que los surrealistas hubieran querido conducirnos de la misma manera que el poeta de Charleville.

Por su parte en Issidore Ducasse, Conde de Lautréamont, los surrealistas han querido ver el antecedente de la escritura automática y de la explosiva carga poética que

33 TORRE, G de. *Op. cit.* p. 77.

34 Rimbaud escribe en *Une saison à Jénifer* - Ah que vida la verdadera vida está ausente - y Breton en las palabras finales del primer manifiesto afirma: « La existencia está en otra parte ».

esto conlleva. Es sobre todo en los famosos *Cantos de Maldoror* en donde la exuberancia de un discurso abrupto y provocativo adquiere tintes de tal nulidad intelectual, que éste pareciera involuntario. La vena romántica de lo mórbido y lo escabroso, llevada al extremo por Ducasse, parece convertirse, como bien ha señalado la crítica, en una mera sátira del sentido del mal romántico. De hecho como lo demuestra G. de Torre, el mismo Ducasse en su correspondencia ofrece claras pruebas de haber ejecutado esta obra para ridiculizar el pesimismo y la fatalidad romántica con toda la frialdad de un acto perfectamente planeado.³⁵

Tanto *Los cantos* como el *Prefacio a un libro futuro* revelan a un Maldoror contradictorio y opuesto a lo que el desco surrealista quiere ver en él: el apologista del discurso automático y de la libertad antimoralista de las delicias de la crueldad. El placer del mal que reivindica Maldoror, en la misma línea que Sade (aunque desde una óptica casi infantil), resulta a los ojos de Breton como una prueba de absoluta inocencia, "mirada virginal" en la que la criatura humana se purifica en el caos de ese universo antimoral.

Sade, Lautréamont y Rimbaud son las tres figuras en las que el Surrealismo encarna con mayor pasión sus nexos propositivos, en ellos puede hallarse la esencia ética de este movimiento.

³⁵ Véase el estudio de G. de Torre, Lautréamont, en el capítulo correspondiente a «Superrealismo» de la edición citada, pp. 15-126.

Huidobro frente al Surrealismo

La actitud inicial de Huidobro frente al Surrealismo es de un abierto rechazo a las propuestas planteadas en el primer manifiesto de 1924. Particularmente al automatismo psíquico y a la postulación del sueño como clave de trascendencia hacia otra realidad. Ya hemos visto que el pretendido flujo del inconsciente no centra su preocupación en el resultado estético del discurso sino en lo que de interioridad arroja. La escritura automática es una invitación general, no sólo para los poetas, ya que cualquiera puede aspirar a esa exploración con sólo proponerse indagar en sí mismo dejándose llevar por el dictado del inconsciente. De la misma manera la postulación del sueño compete por igual al hombre que al artista.

El Surrealismo al declarar su desinterés literario desata una reacción de desagrado sobre todo en aquellos que, como Huidobro, creían firmemente en el poeta como "ser aparte". La tradición romántica, modernista y moderna (hasta el dadaísmo) mantiene la imagen del poeta como elegido, concediendo a las virtudes de su genio un nivel fuera de las proporciones del hombre común. Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy y el propio Huidobro habían contribuido a crear este sitio de honor para el poeta apartándole de las dimensiones del hombre normal. La teoría surrealista opone a la idea de poeta como "inventor del fuego" o "pequeño dios" la proclamación del hombre común y corriente; la poesía - dice - no es exclusividad de nadie, todos pueden hacerla y participar de ella en igualdad de condiciones. La escritura automática es el medio que abre la puerta, la vía de acceso hacia esa surrealidad en donde la poesía se presenta por sí misma.

La definición del automatismo ofrecida en el primer manifiesto, en la que Breton dice que el Surrealismo es " automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento ", nulifica la voluntad y la importancia estética, literaria o artística. Es este el principal escollo que la teoría bretoniana provoca. La reacción de Huidobro queda expresada en « *Manifiesto de manifiestos* » (1925) en donde se opone con toda amplitud al valor de la escritura automática y del sueño como vías hacia esa otra realidad que, tanto el Cubismo como el Creacionismo pretendieron. Se recordarán los preceptos defendidos por Huidobro en su teoría creacionista; éstos sobreponen a las facultades del poeta una virtud sobre todas las demás: su voluntad creativa. De ella parte todo el valor del universo que el poeta puede ofrecer; sin esta voluntad expresa y consciente el resultado será infimo y sin aportación alguna. Ante esto, queda claro el disgusto y la oposición de Huidobro a los axiomas surrealistas.

En el *Manifiesto de manifiestos* Huidobro opone a la proclamación del inconsciente la búsqueda de una superconsciencia que define como un estado superior de percepción de lo ordinario, estado que origina la elaboración poética de lo extraordinario. El trabajo del poeta - dice - debe transmutar todas las cosas en piedras preciosas. Es a través de la "química" que éste impone al mundo como se logra crear otra realidad y no por medio de la supresión de la voluntad creativa o selectiva de las imágenes que el automatismo supone:

Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo.

La poesía ha de ser creada por el poeta con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema.³⁶

Su negativa al principal planteamiento surrealista se extiende también a lo referente al sueño, en este punto se muestra escéptico en los hallazgos que éste pueda ofrecer:

¿Acaso creéis que un *hombre* dormido es menos hombre - o más interesante- que uno despierto.³⁷

Opone a la ensoñación surrealista la idea "del delirio poético" que sustenta en una superioridad lírica de la facultad creativa del poeta " y mientras que el ensueño pertenece a todo el mundo, el delirio sólo pertenece a los poetas ".

Refuta la supresión de la razón en la escritura automática afirmando que ésta es "el tamiz y la organizadora del delirio" sin la cual el poema sería una obra impura, híbrida.

Pero la palabra *delirio* que elige para definir el estado máximo poético parece estar asociada más bien con la pretensión, mientras que el ensueño se acerca más a la revelación. Lo que es claro es que ambas posturas, Creacionismo y Surrealismo, quieren llegar a ella; Huidobro en el descubrimiento de "la relación oculta que existe en las cosas más lejanas " y Breton a través de los signos y claves cifrados en los sueños y que el dictado del inconsciente pone a la mano.

En lo referente a la imagen poética a la que se refiere Breton en el primer manifiesto, Huidobro objeta la vacuidad estética de las imágenes que aquél cita como ejemplo por considerarlas faltas de verdadera originalidad:

" En el manifiesto de André Breton, veo citados como ejemplos de imagen bella, como ejemplos de imagen muy depurada:

La nuit rentre dans un sac

Dans le ruisseau il y une chanson qui coule

Dos imágenes de una banalidad espantosa y de una relación tan fácil como que una se basa en el lugar común *La noche como la boca del lobo* y la otra en el clisé *El canto del agua*. Sin ser poeta pueden hallarse tales imágenes.

Prefiero mucho más aquella mía que encontraréis en *Horizon carré*, que dice:

La nuit sort de sous les meubles

³⁶ En J. VERANI, *Hugo, Las vanguardias literarias en hispanoamérica*. (manifiestos, proclamos y otros escritos) México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1990, p.p. 230 y 231.

³⁷ *Ibidem*, p. 229.

y en mi poema *Adán*, escrito en 1914, refiriéndome al mar:

*No se sabe si es el agua la que produce el canto
O si es el canto el que produce el agua.*"³⁸

Pueden verse las razones que Huidobro tenía y que le hacían sentirse comprometido a manifestar su rechazo a este tipo de poesía. Sobre todo si se considera que el ataque primordial es en todo caso para Reverdy, de quien proceden los ejemplos escogidos por Breton.

Pero el disgusto que a Huidobro producen tales formulaciones, fuera de estos ejemplos, se restringe casi a la teoría pues, en cuanto al hecho, su poesía se inclina cada vez más hacia una libertad interior e imaginativa, hacia una subjetividad de exquisita factura que en mucho prelude, ya desde *El espejo del agua* (1916), las atmósferas maravillosas que el Surrealismo preferirá más tarde. La confluencia de la búsqueda poética surrealista con la teoría creacionista es evidente no sólo en el deseo de lograr una realidad más amplia, más "verdadera", en el sentido poético, sino en el hecho mismo de que tanto el Creacionismo como el Surrealismo beben en la fuente común de sus antecedentes literarios: Rimbaud, Lautréamont, Reverdy, Apollinaire, Rimbaud. De ahí que compartan también la necesidad común de desintegrar la realidad cotidiana - como lo había intentado el Cubismo - para construir otra.

La negativa de Huidobro a las formulaciones surrealistas es de un corte distinto al de su rechazo al Futurismo; no obstante su chocante actitud científica, en *manifiesto de manifiestos* muestra una actitud más respetuosa, o si se quiere menos ofensiva, ("En los manifiestos surrealistas hay muchas cosas bien dichas y si los surrealistas producen obras que denoten un momento de gran altura del cerebro humano, serán dignos de todas las alabanzas") lo que revela que, fuera de su desagrado a la desacralización del poeta, debió existir una cierta empatía con otros de los preceptos que Breton hace suyos: la no conformidad, la libertad, el amor, el tono apasionado que hace la crítica de una vida estancada. René de Costa señala que la producción poética de Huidobro aledaña a los años del surgimiento surrealista reflejan algunas coincidencias reveladoras: *Tout à Coup* (1925) denota ya en el título cierta porosidad a la escritura automática en cuanto a la rapidez que supone el sólo nombre de esta colección de poemas.

Ya sea que esto pueda verse como coincidencia o influjo, debemos reconocer que la atmósfera surrealista estaba en el aire y había venido perfilándose incluso fuera de los causes de Breton y su grupo; prueba de ello es la proclamación de Chirico, hecha en 1917, sobre la pintura metafísica que pasa luego a ser vista dentro de los elementos más representativos del periodo surrealista. Desde luego el impulso y la pasión que las proclamas y manifiestos surrealistas dieron en la elaboración de su idea del mundo, contribuyeron en enorme medida a afinar la sensibilidad de su época - y la nuestra - en una orientación que al restablecer el sentido mágico del mundo lo hace habitable.

³⁸ HUIDOBRO, Vicente. *Manifiesto de manifiestos*. En VERANI, Hugo *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. pp. 233 y 234.

Lectura surrealista

Prefacio

Para la lectura surrealista del poema partiremos de las definiciones sobre la imagen poética que tanto Reverdy, como Huidobro y Breton nos dan y que hemos citado en lo referente a las técnicas surrealistas.

Por lo que toca al *prefacio* encontramos junto a elementos creacionistas, futuristas y dadaístas algunos rasgos de inclinación surrealista, imágenes que amalgaman naturalezas de orden distinto:

Hacia las dos de aquel día encontré un precioso aeroplano lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guardarse de la lluvia.³⁹

A menudo los objetos surrealistas fusionaron elementos de distinta procedencia como puede constatarse en los objetos que formaron parte de las exposiciones y que indudablemente se inspiran o están orientados en función de las imágenes poéticas que ya hemos visto. El Surrealismo, a la par que a la escritura y demás artes, se abocó también a la creación del objeto surrealista, en el que se busca también la confrontación de planos y realidades distintas. A menudo estos objetos son desplazados de su uso ordinario e introducidos en una realidad ajena que, al ser distinta, los hace enigmáticos. Los objetos surrealistas prolongan esa aproximación de realidades lejanas que tanto hemos señalado a lo largo de este trabajo. Las exposiciones internacionales de esta escuela se sirvieron de esta clase de objetos para crear atmósferas, es decir, para trastocar la realidad y ofrecérsela bajo otra óptica. En la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en 1938 - que hizo énfasis, más que en la pintura, en el objeto surrealista, según se lee en *Dadá y el surrealismo* -⁴⁰ uno de estos objetos era el llamado *Taxi lloviendo* de Dalí, que consistía en un taxi chorreando agua con caracoles vivos por todas partes mientras en el interior una mujer rubia representaba el papel de una pasajera histórica. Es curiosa la semejanza de este objeto con el verso de Huidobro pues como se recordará, *Altazor* fue publicado en 1933.

De cualquier modo la tendencia a fusionar elementos mecánicos con elementos naturales es una de las directrices que desde el Futurismo y los collages cubistas apuntaban ya a lo que más tarde hizo suyo el objeto surrealista: la creación de un universo híbrido. El germen de este espíritu estaba ya, como vemos, en la atmósfera de todas las vanguardias.

Hay en el prefacio otras imágenes que hacen pensar en ciertas representaciones pictóricas del Surrealismo:

³⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor* (La nave de los locos, 128), México, Premia Editora de libros, 1992, p. 10.

⁴⁰ DAWN, Ades. *El dadá y el surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas.
¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?''

Otras ofrecen una visión fantástica como la rosa que flota entre los astros de la muerte y que no es otra cosa que el paracaídas de Altazor. La imagen que ofrece en este verso parece gravitar, como en los sueños, en donde la caída y el movimiento responden a una conciencia que puede detenerse o fluir a voluntad.

Canto 1

Tal vez la coincidencia mayor de este primer canto con el Surrealismo, se da en la idea misma de la caída que es principalmente la caída, en la conciencia del ser interior. No es que veamos en Huidobro a un surrealista oculto - tal vez sí innato por su deseo de trascender la realidad cotidiana - o que pretendamos revelarlo forzosamente como surrealista porque no lo fue ni quiso adherirse en vida a este movimiento. En todo caso lo que sería interesante señalar es su presedencia a esta escuela. La técnica de la poesía creacionista apunta en su resultado a la construcción de un universo encantado, en donde la maravilla y la magia operan en una realidad que está más allá de la nuestra y es la palabra poética la que hace posible el milagro. La caída de Altazor, como ya se ha dicho, es en el ser, en el abismo de sí mismo; es esto lo que los surrealistas buscaron con pasión: la intromisión en la interioridad, la caída en el ser más allá de la conciencia, la autorrevelación. La clave principal del poema, como también ya hemos visto, es esta caída y aquí cabe señalar una vez más que el interés humanista al que Breton llamó Surrealismo es una orientación general de la época: la búsqueda de la interioridad no revelada que los románticos pretendieron antes que nadie entre los modernos. Altazor se aboca también a esta intromisión:

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
[...]
Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos
los naufragios.⁴²

Como vemos la caída aspira también a esa totalidad de la que habló Breton que es la disolución de los opuestos.

⁴¹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 12.

⁴² HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. pp. 18 y 19.

Otra de las confluencias surrealistas es la idea del doble que se presenta en este primer canto, idea que halla también su antecedente en el Romanticismo, especialmente en la vertiente "maldita". La escritura surrealista está plagada de estados alucinados en los que las vivencias se presentan como la experiencia ajena del otro. De la misma manera Altazor refiere un mundo desde una visión interior dual, como personaje y poeta, como creación y creador. El poema es así el diálogo del poeta con su personaje y viceversa. La ambigüedad de Altazor trasluce un sentimiento de extrema soledad, punto en el que la idea surrealista del desdoblamiento confluye y ambos, Creacionismo y Surrealismo, se acercan al sentido romántico. El malestar social de Altazor es el mismo que manifiestan los surrealistas apoyados en figuras como Nerval, Lautréamont o Rimbaud; el espíritu surrealista inquiera en la magia y el sentido de lo maravilloso; Altazor, por su parte, se entrega al juego vertiginoso de la palabra, mientras que el romántico se fuga del tiempo y el espacio en que vive.

El sentido rebelde es otro de los puntos que comparte con el espíritu surrealista. Aunque se sabe que éste fue característica de todas las vanguardias, la oposición de Altazor a continuar la farsa de una vida completa, de un mundo feliz parece hallar camino directo en la experiencia dadaísta, de donde le viene también en gran parte al Surrealismo. No se trata de negar las fuentes y filiaciones propias que, tanto los surrealistas como Huidobro se otorgaron, pero es innegable que tras la experiencia del Dadá la visión del mundo se trastoca en sus bases más sólidas: su negación llega al extremo máximo, es la más radical de la modernidad porque no deja intacta ninguna idea de sagrado, ni siquiera la de la poesía o el hombre. Esta es la puerta sin salida que el Surrealismo toma como tarea a derribar; si Breton se entrega apasionado a la idea de la inocencia del hombre es precisamente por ese extremo de negación al que dadá había llegado, Breton asume la reconstrucción del terreno humano partiendo de la idea contraria, la de la afirmación; hay que cambiar la vida pero desde una orientación distinta, positiva.

Altazor se orienta también en estos caminos, el de la negación y el del deseo por trascender la cerrazón de la vida:

Seguir
Nó. Basta ya⁴³

Como el Surrealismo, afirma la necesidad del placer terreno:

[...]
Nó
No puede ser
Consumamos el placer
Agotemos la vida en la vida⁴⁴

43 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 26.

44 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 24.

Para Altazor el único motivo que hace rescatable el mundo es la creación, y ésta se da en la palabra y su juego de espejos; para el Surrealismo el sitio sagrado es también la poesía, pero ésta no se concreta al poema: es el lenguaje íntegro del mundo y puede hallarse aun en las cosas aparentemente menos poéticas; es una suerte de llave mágica que abre el sentido poético del mundo: una mirada nueva (esto halla su referencia al canto IV en la serie de versos ojo por ojo... en los que alude al mundo como una vasta mirada). En esta idea ambas posturas se acercan una vez más pues la poesía como creación humana se sobrepone incluso a lo divino: para Huidobro es el "pequeño dios", para el Surrealismo el hombre simplemente, la criatura humana que se ha divinizado en su plenitud terrena.

El canto I registra además de estas confluencias generales algunas particularidades que no dejan de ser significativas; una, su oposición al psicoanálisis, postura en la que se hermana al Dadá:

La eternidad se vuelve sendero de flor
 Para el regreso de espectros y problemas
 Para el mirage sediento de las nuevas hipótesis
 Que rompen el espejo de la magia posible⁴⁵

Y otra, la presencia de algunos versos que, muy a pesar de su crítica a la escritura automática, parecen referirse a ella:

Tanta exaltación para arrastrar los cielos a la lengua
 El infinito se instala en el nido del pecho
 Todo se vuelve presagio
 ángel entonces
 El cerebro se torna sistro revelador⁴⁶

Hay sobre todo en este canto un deseo común por trascender las fronteras de lo real, de tal manera que el universo esbozado crea un terreno de fantasía y maravilla como en la surrealidad propuesta por Breton.

El hecho de que tanto el prefacio como el canto primero parecen haber sido escritos con anterioridad al primer manifiesto del Surrealismo constata que éste, o por lo menos su orientación, más que una escuela de vanguardia es una directriz del espíritu moderno. Ésta, por cierto, se advierte ya en la poesía más temprana de Huidobro y se empa con la realidad poética que el Creacionismo propone.

Canto II

El puente de conexión con la idea surrealista de este canto es la idea del amor visto aquí como sagrado; ni el pequeño dios ni la caída, ni el vértigo de la palabra sino la mujer, el ser amado, es el único "puerto seguro" en donde el hombre y el mundo

⁴⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 28.

⁴⁶ HUIDOBRO, V. *Altazor*, Op. cit. p. 41.

renacen, en donde la vida se redime y recobra su pureza primitiva. El amor terreno, encarnado en la mujer, es la experiencia de comunión con el universo. De igual manera que Breton, Huidobro desborda en este canto la fuerza del amor como el polo positivo por excelencia de la vida.

Aquí es necesario recordar que una de las tareas más radicales a que se abocó el Surrealismo fue precisamente la reivindicación del amor terreno con toda su carga erótica, sexual, pasional, humana. Hasta la aparición del Surrealismo el amor, o la idea del amor como experiencia vital, había sido relegada, cuando no nulificada. Desde la Provenza del siglo XII y su idea del amor cortés hasta este siglo ninguna escuela literaria había tocado el concepto del amor humano como lo hizo el Surrealismo: ni siquiera los románticos; ésta permanece ligada a la virtud, a la castidad, al sentido espiritual del amor, o a la inevitable relación de lo trágico como consecuencia de la realización amorosa.⁴⁷ El amor cortés exige un cierto nivel de superioridad, linaje o nobleza, cualidades que deben admirarse en los amantes. Desde luego, es el impedimento el que acicala el deseo. El amor se relega, por tanto al secreto entre los amantes; es algo oculto y sólo puede darse como tal. El amor cortés no excluye el matrimonio pero, dadas las relaciones impuestas por el deber social, éste tiene muy poca oportunidad de realizarse dentro de esa institución.

La concepción del amor cortesano atraviesa todas las épocas, desde el Renacimiento y el amor a lo Petrarca, hasta el siglo XIX y el amor romántico de la imposibilidad (con las excepcionales figuras de un Casanova o un Don Juan cuyo tono de frivolidad o soberbia disminuye el peso de ambas figuras).

La revolución que provoca en este terreno el Surrealismo hace permisible lo que desde la instauración del sentido católico del pecado original le estaba vedado al hombre: la libertad del placer y del goce terreno. La lectura que de Sade hacen Breton y sus amigos contribuye en buena medida a afianzar esta postura. Aunque apenas es necesario recordar que no es el amor ni la virtud lo que pesa en Sade sino la afirmación de la voluntad humana en cuanto al placer y a su capacidad de sobreponerse o no al objeto deseado; es el deseo y no el amor lo que en la idea sadista prevalece.

Volviendo al poema, si bien en el amor que presenta el canto II no puede leerse con toda la carga del *amor libre* proclamado por los surrealistas, sí se orienta hacia la totalidad que hace posible la fusión entre entre deseo y amor.

Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito
Lejos de ti todo es mortal
Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad⁴⁸

Canto III

Dentro de la frescura y ligereza que define al tercer canto encontramos un rasgo que puede hallar sentido en la lectura surrealista: poesía y magia se empatan en un mismo nivel:

⁴⁷ La *Celestina* es clara muestra de ello.
⁴⁸ HUIDOBRO, V. *Aluzor*. Op. cit. p. 47.

Manicura de la lengua es el poeta
 Mas no el mago que apaga y enciende
 Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
 Muy lejos de las manos de la tierra
 Y todo lo que dice es por él inventado
 Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano⁴⁹

Como la magia, la poesía opera transformando el mundo, otorgándole una mirada limpia; la poesía desde esta perspectiva aspira, más que a ser un adorno placentero para el espíritu, a ser una verdadera sustancia capaz de transformarlo y transformar con él al mundo.

La postura de Huidobro en este tercer canto es la de trascender la idea de una poesía tradicional vista sólo como una receta más del arte ("Matemos al poeta que nos tiene saturados [...] Basta señora poesía bambina"). La oposición de Huidobro a proseguir una poesía de formulario o involuntaria abarca también los medios usados por los surrealistas:

Sonrisa del cerebro que evoca estrellas muertas
 En la mesa mediúmnica de sus irradiaciones⁵⁰

Viene luego la negación de la que ya hemos citado diversos ejemplos ("Basta señora arpa de las bellas imágenes"), es en toda esa sucesión de construcciones creacionistas - con las que el Surrealismo linda bastante bien al ofrecer una realidad alógica - en donde con toda naturalidad se nos muestra un universo híbrido como el de los cuadros surrealistas:

Sabemos posar un beso como una mirada
 Plantar miradas como árboles
 Enjaular árboles como pájaros
 Regar pájaros como heliotropos
 Tocar un heliotropo como una música⁵¹

o bien:

[...]
 Leñar atletas como cipreses
 Iluminar cipreses como faroles
 Anidar faroles como alondras
 Exhalar alondras como suspiros⁵²

⁴⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 55.

⁵⁰ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 56.

⁵¹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. *Ibidem*.

⁵² HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 56 y 57.

La procesión desbordante de ejemplos, que de esta manera ofrece, apunta sin embargo a la supresión de una fantasía banal, nutrida de la gratuidad que los surrealistas, por su parte, ponderaron como lo esencial para conseguir el valor espontáneo del dictado automático. Huidobro opone a la creación surrealista la idea del juego intelectual consciente y voluntario del artista en su creación:

Después del corazón comiendo rosas
Y de las noches del rubí perfecto
El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
Jugando con magnéticas palabras
Caldeadas como la tierra cuando va a salir un volcán
Lanzando sortilegios de sus frases de pájaro⁵³

Huidobro se aboca a la búsqueda en el juego creativo que nada tiene que ver con la escritura automática. En cambio coincide con el Surrealismo en una postura vital y afirmativa como única salida al impasse que el Dadá había representado:

Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática⁵⁴

La confluencia de este tercer canto con la idea surrealista se da sobre todo en el deseo de abrir una puerta o encontrar una vía hacia lo positivo y en la conformación de un universo alterado por la subjetividad que el sentido poético conlleva.

Canto IV

El primer punto de cercanía que advertimos aquí con el Surrealismo es la conciencia de la fugacidad de la vida terrena; " No hay tiempo que perder " es la frase principal que mueve al canto y que invita expresar la intensidad de cada cosa y cada momento. La vida se presenta como una enorme extensión moldeada por la mirada del que mira; el universo es maleable al deseo, ojo voraz que todo lo abarca y lo consume.

Es este deseo, ferviente y puro de agotar "la vida en la vida", lo que lo acerca a las formulaciones surrealistas de Breton o al deseo inagotable de un Eluard; es esta intensidad de consumir la vida lo que se nos muestra en Altazor como vía de enlace al sentido surrealista:

Darse prisa darse prisa⁵⁵

Hay en esta urgencia de vivir una actitud de rechazo a la pasividad cristiana de la esperanza, un sentido ciertamente dionisiaco y rebelde; la rebeldía se torna aquí festividad, explosión interior que desborda el mundo en imágenes ya sin atavismos:

⁵³ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 58.

⁵⁴ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 58.

⁵⁵ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 64.

Bajo la perspectiva del volantín azulado por el infinito
 Color joven de pájaros al ciento por ciento
 [...]

 El floreo de mirlos que se besan volando
 Bravo pantorrilla de noche de la más novia que se esconde
 en su piel de flor⁵⁶

Como se ve, todas estas imágenes traducen una visión embriagada en la que la lógica se rompe y es necesario abrirnos a otra percepción que desemboca, desde luego, en otro sentido poético. Poesía vital, palpitante. Por un momento Huidobro crea la maravilla, crea el universo que nace de su voluntad por construir un mundo distinto. En esto se emparenta con los surrealistas así como con todos los demás ismos y ahí, podría decirse, con toda voluntad poética, pues es esto lo que el poeta quiere del mundo: hacerlo otro. No obstante, como señala Paz en La búsqueda del comienzo, la particularidad del Surrealismo es que hizo de este deseo de transformar el mundo un programa, una tarea primordial a la que se abocó con verdadera entrega. Transformó - dice - la sensibilidad de una época y fertilizó la siguiente; ésta se orientaba ya desde mediados del siglo pasado hacia una trascendencia de la realidad en una metarrealidad o superrealidad que compensase al espíritu de todo lo que el sistema de razón y poder le ha negado. En esa misma vía transitaron, como señala la crítica, los románticos simbolistas y las vanguardias. Aquí, añadiríamos nosotros, es donde hay que reconocer el mérito de Huidobro pues éste, antes que los surrealistas, se dio también con absoluta pasión a esta misma tarea reivindicando el sentido esencial de la poesía: la creación. No sólo en su teoría creacionista, sino principalmente en su poesía. Su obra poética, y no sólo Altazor, está cimentada en una realidad fuera del mundo cotidiano, en un mundo de fantasía y sueño sin ser, desde luego, un poeta surrealista. Así, los elementos de fantasía, magia o sueño que se presentan en el Altazor son verdaderos precedentes del sentido surrealista. Se diría que es un mismo espíritu el que anima a ambas posturas, si bien la teoría los aparta.

No obstante hay que señalar que este canto revela en algunos versos un discurso libre, al parecer sin sujeción a la crítica intelectual del poeta que en mucho se asemeja al dictado del inconsciente tan repudiado por él:

No hay tiempo que perder.

Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del día agricultor a la nada amante de lotería sin proceso ni niño para enfermedad pues el dolor imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera en este campo de la sinceridad nueva es un poco negro como el eclesiástico de las empresas para la miseria o el traidor en retardo sobre el agua que busca apoyo en la unión o la disensión sin reposo de la ignorancia. Pero la carta viene sobre la ruta y la mujer colocada en el incidente del duelo conoce el buen éxito de la preñez y la inacción del deseo pasado da la ventaja al pueblo que tiene inclinación por el sacerdote pues él realiza de la caída y se hace más íntimo que el extravió de la doncella rubia o la amistad de la locura⁵⁷

⁵⁶ HUIDOBRO, V. Altazor. Op. cit. p. 65.

⁵⁷ HUIDOBRO, V. Altazor. Op. cit. p. 66 y 67.

En la lectura dadaísta habíamos señalado ya la cercanía de algunas de estas construcciones a la escritura automática cuando hablamos del collage dadaísta, que en su uso del sentido espontáneo y alógico se encuentra ya muy próximo al dictado del inconsciente (a diferencia del collage cubista que usa todavía cierta lógica asociativa o que permite aún cierta logicidad en su sentido simultáneo). Aquí lo vemos claramente; el discurso de Altazor se ha convertido en una serie de asociaciones intempestivas que parecieran hallarse fuera del ámbito del poema y que se asocian a los poemas automáticos escritos por Breton en los que se plasman los detalles más insignificantes o intrascendentes de la vida.

Este fragmento por sí mismo parece esbozar un ejercicio automático: la incongruencia y la falta de conducción en el discurso así lo revelan. Pero dada la postura de rechazo que Huidobro mostró a este respecto, quizá sea más conveniente asociar este discurso a la idea de locura necesaria o desarreglo de los sentidos que tanto dadaístas y surrealistas así como Huidobro tomaron de Rimbaud y que cada uno a su manera quisieron llevar a la práctica.

Aquí conviene también señalar que mucho de lo que en este poema puede leerse como surrealista halla antes, en el anverso, su cara dadaísta: me refiero a los juegos de imágenes que mezclan sentido del humor e incongruencia. Aunque el Dadá no fue dulce, sino más bien agrio, el estado de ánimo que propagó abrió la posibilidad lúdica que desemboca luego en parte de la fantasía y en el sentido mágico del Surrealismo. En este enlace la imaginaria huidobriana se amalgama perfectamente y ahí trasciende hacia los juegos de descomposición sintáctica y de combinaciones semánticas que son los principales recursos creacionistas:

Ya viene la golonniña
Y siente un vahido la cabeza de la montaña
Viene la golongira
Y el viento se hace parábola del sílfides en orgía
Se llenan de notas los hilos telefónicos...⁵⁸

El impulso dinámico del canto IV, en su deseo de no perder ni un instante crea un universo mutable en el que la transformación de las imágenes perfiladas por una rapidez casi encantada, nos acerca también al sentido onírico surrealista. La realidad aquí, como en un sueño, se rehace a cada instante:

De su boca brota una selva
De su selva brota un astro
Del astro cae una montaña sobre la noche
De la noche cae otra noche⁵⁹

La movilidad de esta atmósfera por la que Altazor discurre, resuelve este deseo de apresurar la vida en una esperanza de alcanzar la eternidad irreplicable del instante.

La eternidad quiere vencer

⁵⁸ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 69.

⁵⁹ HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 71.

Y por lo tanto no hay tiempo que perder
 Entonces
 Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver⁶⁰

Huidobro apuesta también - junto al Futurismo y al Surrealismo - al porvenir la consolidación de su búsqueda; la posibilidad de lo total que tanto el Futurismo de Marinetti como el Surrealismo de Breton resolvieron en dos utopías: una; la del futuro como lugar mítico y otra; la de la fusión completa de los opuestos en el devenir. Mientras que Huidobro por su parte agrega una más: la creación absoluta de una realidad nunca vista y sólo posible en el poema.

Canto V

El canto se abre con el anuncio de un "espacio despoblado" Que es preciso poblar/ De miradas con semillas abiertas"; Altazor parece haber barrido ya los escombros, de un mundo en ruinas y disponerse a la aventura de lo desconocido. Son la magia y la fantasía los elementos de que dispone para explorar este territorio:

¿Has visto este pájaro de islas lejanas
 Arrojado por la marea a los pies de mi cama?
 ¿Has visto el anillo hipnótico que va de ojo a ojo...⁶¹

El universo que configura ofrece imágenes realmente creacionistas que en otra lectura pueden aparecer perfectamente como surrealistas:

El atleta
 Tiene un anillo en la garganta
 Y así se pasa el tiempo
 Quieto quieto
 Porque le están creciendo anémonas en el cerebro⁶²

El canto V refleja esa ruptura con la lógica que el gusto por la libertad, casi locura del Dadá, venera y que el Surrealismo hereda de él. Este estado marcó el espíritu de esa época.

La fantasía del canto no rebasa sólo los límites de la vida sino también los de la muerte:

Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas de cilicios
 [...]
 Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
 Sube un canto de mil barcos que se van
 En tanto un tropel de peces

60 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 73 y 74.

61 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 77.

62 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 78.

Se petrifica lentamente⁶³

La tumba es también una puerta que trasciende los propios límites, un espejo que refleja otro mundo en el que la vida renace de la muerte. "El sueño saca al hombre de la tierra/ Festejamos el amanecer con las vetanas", dice Altazor ya en la plena embriaguez de esta aventura. "Nos frotamos las manos y reímos / Nos lavamos los ojos y jugamos."⁶⁴ En adelante el canto es una transmigración de juegos y sinsentidos en donde queda sólo la forma rítmica, vacía ya de contenido. Aparece luego la imagen del molino que da pie a toda una retahíla extenuante de asociaciones que parecen situarse fuera del canto y del poema, como si el poeta, a capricho, buscara en la divagación establecer una distancia con el tiempo del poema. No obstante es la imagen del molino la que hace la parte final del canto, dando movilidad y a la vez sosteniendo su desenlace, el molino con el "imperio de su luz escogida" es el disparadero de las constelaciones verbales, juegos de luz que se transforman:

Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas⁶⁵

El alma de Altazor es fragmentaria; va transformándose en lo que nombra, diluyendo consigo al universo:

Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva
Sin embargo cuando vuelo guardo mi modo de andar
Y no sólo soy luciérnaga
Sino también el aire en que vuela
La luna me atraviesa de parte a parte
Dos pájaros se pierden en mi pecho
Sin poderlo remediar
Y luego soy árbol⁶⁶

Conforme a la velocidad de la trasmutación el lenguaje va afiebrándose en palabras rotas o desdobladas, Altazor parece extraviarse en el sentido de las cosas por la velocidad con que transcurre en su visión de caída acelerada.

Es esta exquisita embriaguez de imágenes encantadas la que nos instala en el canto en la magia y fantasía que el Creacionismo postuló y que más tarde el Surrealismo por su parte propuso como fórmula para conjurar el tedio de la vida:

Yo soy el rey
Los ahogados florecen cuando yo lo mando
Atad el arco-iris al pirata
Atad el viento a los cabellos de la bruja
Yo soy el rey

63 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 83.

64 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. *Ibidem*.

65 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 94.

66 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 94.

Y trazaré tu horóscopo como plan de batalla⁶⁷

El canto V es así un territorio de irrealidad, de cadencias oníricas, tan creacionistas como surrealistas. No hay en él lugar para el pesimismo del canto I, el universo de Altazor se ha vuelto aquí música interna que emana un mundo desconocido y de verdad sólo posible en el poema. La realidad autónoma que Huidobro buscó se hace aquí asequible.

Cantos VI y VII

Llegamos en estos dos cantos finales a la disolución total del significado, no importa ya lo que se diga o el cómo se diga, las palabras son sólo luminarias de su propia estela, es la parte final de la caída. Quedan, claro, algunas alusiones, suerte de vagas referencias pero tan sólo son islas del pensamiento y la palabra. Éxtasis de inanidad se diría, Altazor toca ya fondo en ese anhelo de traspasar fronteras y ofrecer un mundo indecible, experiencia que como hemos ya referido es de absoluta soledad y plenitud.

Lo que vemos en estos cantos es la ondulación disolvente en que la conciencia difumina el universo, en donde alguna brevísima referencia intuye el final del viaje ("Ancla noche apoteosis / Ancla cielo sus raíces / [...]. Se desliza deslizaba / apagándose pradera /") así como la idea de haber conseguido el propósito del mismo: la caída en el ser es disolución del mundo externo, "largo y razonado desarreglo de los sentidos" ¿No es esto lo que buscaba también el Surrealismo?

El Creacionismo de Huidobro llega en estos cantos finales - que pueden leerse como uno solo - a una plenitud que no soñó su teoría pero que se convierte inmediatamente en su contrario: a la vez que crea un universo propio, inaccesible, destruye toda noción de nuestra realidad. No sólo la transforma sino la vuelve hermética, inaccesible. No obstante, el éxtasis de esta experiencia crea una extraña magia que hechiza en la perplejidad de lo incomprensible. Altazor balbucea ya tan sólo la maravilla de ese universo a la que nosotros, consternados por ese misterio, queremos asistir con él. Es el pasmo de ese soliloquio lo que seduce en estos cantos, la descomposición de las palabras y las cosas en una disgregación final que nos deja atónitos: Huidobro consigue llevarnos a lo indecible. Es ese también el reino que el Surrealismo quiso implantar en esta tierra. Aquí como una alhaja deslumbrante se nos muestra la apoteosis en que por un instante junto a Altazor existimos. El viaje concluye en la disolución del todo en la nada, esa nada que al abolir las diferencias se transforma en su contrario: en totalidad.

67 HUIDOBRO, V. *Altazor*. Op. cit. p. 98.

BIBLIOGRAFIA

Directa

COSTA René de. Huidobro: los oficios de un poeta. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BRETON, André. Manifiestos del surrealismo. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

DUCASSE, Isidore. Los cantos de Maldoror, México: Premià Editora (La nave de los locos. 33), 1982.

DAWN, Ades. El dadá y el surrealismo, Traducción de Marcelo Covián, Barcelona: Labor, 1975.

El surrealismo, (historia general de la pintura). Colección dirigida por Claude Shoeffner, Madrid: Aguilar, 1969.

FORTINI, Franco. El movimiento surrealista. Traducción de Carlos Gerhard, México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1962.

MORO, César. Los surrealistas franceses. México: UNAM (material de lectura. serie poesía moderna. 75) Coordinación de Difusión Cultural.

NADEAU, Maurice. Historia del Surrealismo. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

PAZ, Octavio. La búsqueda del comienzo. Madrid: Fundamentos, 1974.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

TORRE, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1971, pp. 15-122.

PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista de lengua francesa. Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.

ULACIA Altolaquirre, J. Manuel Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo. Barcelona: Laia, (papel, 451), 1986.

Indirecta

ELUARD, Paul. Poemas. (1917-1952), Buenos Aires: Quetzal, 1975.

BALAKIAN, Anna. André Breton : mago del surrealismo. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1976.

RIMBAUD, Arthur. Obra completa, (prosa y verso, ed. bilingüe), Madrid: Libros Río Nuevo, 1978.

SADE, Marqués de. Obras completas. Traducción del Dr. Paul J. Gillette, México: EDASA, 1985.

RECAPITULACION FINAL

Tras haber establecido las conexiones y afinidades que unen a Altazor con las escuelas literarias del Romanticismo a la vanguardia, hemos podido advertir que esta obra recoge el espíritu de una época pero no sólo lo recoge, también lo crea. La aportación de Huidobro a la literatura contemporánea en nuestra lengua es esta asimilación que su sensibilidad nos ofrece, la cual constituye un puente de retroalimentación entre la literatura francesa moderna y la hispana. De ahí la importancia de esta obra como resultado del enriquecimiento que a Huidobro le da el situarse entre dos vertientes de la cultura occidental. Si bien es verdad que este exacerbado anhelo de modernidad intenta en un momento negar la tradición (con riesgo de convertir su poesía en algo superfluo) también es verdad que a ese anhelo se debe el valor de aventurarse en otros caminos que han dado a nuestra poesía un espíritu de renovación y una movilidad que no existía hasta antes de la experiencia vanguardista de este siglo.

Altazor surge como resultado de las experiencias e indagaciones que Huidobro sostiene a lo largo de su quehacer poético durante su etapa de mayor acercamiento y contacto con los movimientos de vanguardia, de ahí que esta obra se ofrece, en cierto modo, como un muestrario de esos contactos y de sus propias postulaciones creacionistas, a la vez que recoge también la herencia filosófica de Nietzsche y Schopenhauer.

Se diría que el tema de Altazor es el viaje de éste por la astronomía de la aventura y el azar, o el viaje de la caída en el ser, o, como lo ha señalado Paz, el de la palabra en el lenguaje, sin embargo el tema va transfigurándose a lo largo del poema de tal suerte que en cada canto asistimos a una aventura distinta que tiene, no obstante, su principal punto de referencia en el lenguaje poético. En todo caso, no es tanto el tema lo que hace de este poema una de las piezas claves de nuestra literatura moderna, sino la confluencia de voces y rupturas que se perfilan en él y que dan cuenta de la revolución estética que los movimientos de vanguardia de principios de este siglo impulsieron al arte.

Hemos querido rastrear cuáles son esas confluencias y de qué forma se moldean. En primer lugar nos hemos encontrado con el desdoblamiento lírico del poeta, elemento ya utilizado en el Romanticismo - pensemos por ejemplo en Hoffman o en Kleist - aunque con otro tratamiento. Después de Lautréamont Nerval y Rimbaud el asunto adquiere una connotación distinta que la de los primeros románticos, pues mientras éstos reivindicaban la individualidad subjetiva del yo, los segundos objetivizan el yo en la otredad:

Si el objeto se subjetiviza, el yo se disgrega « Desde Arnim - dice Breton-, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con el yo soy ». Y es así: al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud. Nerval escribió: « Yo soy el otro », y Rimbaud « Yo es otro ». "1

1 Citado por Octavio Paz en La búsqueda del comienzo, Madrid: Fundamentos, 1974 p. 14.

Coincidimos con Octavio Paz en que la disolución del *yo* en el *otro* es la aportación de mayor envergadura que los poetas románticos hacen a la modernidad al abrir el puente entre lo *uno* y lo *plural*. También Apollinaire es heredero y participe de este sentimiento de dualidad cuando escribe:

Un jour
 Un jour je m'attendais moi-même
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viens
 Pour que je sache enfin celui-là que je suis²

La escisión de la interioridad sostenida por Nerval Lautréamont y Rimbaud, corresponde a una concepción distinta de la que sostiene el Parnasianismo y el Simbolismo para los cuales el mundo es, ante todo, la unidad estética de la forma en armonía, y ésta a su vez, la concreción del deseo. Los movimientos de vanguardia, sobre todo el Dadaísmo y el Surrealismo, parten de la idea de un mundo en el que el ser humano se encuentra irremediamente contrapuesto a sí mismo como resultado de esa escisión interna. ¿Qué había buscado si no el Cubismo en la síntesis de esas dos realidades yuxtapuestas cuya mirada deseaba ser la unidad de esa contraposición?

La idea del poeta como todo el hombre aparece en Altazor también como resultado de la alteridad postulada por el Romanticismo, conciencia que no disminuye en nada la individualidad del poeta pues el sentimiento de soledad y vacío es una constante en el discurso de Altazor.

Para no alterar el orden establecido en los puntos abordados, de manera panorámica puede decirse que en lo referente a Romanticismo lo que resalta en el poema es el tono autobiográfico en primera persona, es decir el *yo* frente al universo, así como la intensidad del diálogo que sostiene el poeta consigo mismo, el desdoblamiento lírico del *yo* frente a su propia conciencia. Discurso que pronto se nos revela profético y visionario (para usar las palabras de René de Costa) como clara correspondencia del contexto cristiano al que alude y a la idea del poeta como pequeño dios, traducción que Huidobro hace de la concepción rimbaudiana en la que el poeta es ante todo, un visionario.

En esta misma vertiente Altazor reconoce el mundo y las cosas como una caída, vértigo del destino del hombre que se cierra sobre su propia muerte. El diálogo interior conduce a la caída del *yo* en la conciencia del hombre y del poeta; la caída ineludible en sí mismo. Mas la caída aquí, como ya vimos, es ambivalente: por un lado alude a la muerte, por el otro, a la vida. Caer es morir, el vuelo de Altazor es un salto hacia el abismo de la existencia pero este elemento encierra también la idea de plenitud; se cae en infancia, en vejez, en risa y esta totalidad alude a la vida pues caer en uno mismo es reconocer la existencia como un acontecimiento. La caída como equivalente de la conciencia, es otro de los símbolos la, caída en sí misma, encierra un sentido dual: caer es elevarse hacia la noción del reconocimiento propio de la existencia.

² APOLLINAIRE, Guillaume. Cortejo: Alcools (1898- 1913) en *Ouvre Poétique*. Paris: La pléiade, N. R.F.1965. p. 74.

Insistiendo en el diálogo, Altazor se interroga a sí mismo desde la boca de su interlocutor, el poeta, pequeño dios, habla consigo mismo. Es de notar el hecho de que no sea el creador quien cuestiona a su personaje; el desdoblamiento que Huidobro vive en este proceso creativo de escritura es tal, que por el contrario, es su creación poética quien pone en entredicho al hombre, lo vemos en las interpelaciones que Huidobro-Altazor sostiene a lo largo del poema.

Es verdad que en nuestra lengua Unamuno había asistido ya a la concertación del diálogo entre artista y creación en su novela Niebla. Importa señalar aquí la distancia entre un discurso y otro, distancia reforzada por el hecho de que la tradición poética en lengua española se había mantenido al margen de esta inventiva y más aún, del propósito que mueve a Huidobro. El diálogo que sostiene Altazor consigo mismo es de otra índole que la de Unamuno, pues mientras en el hispano es juego del intelecto, en Altazor es necesidad vital de indagación del mundo, cuestionamiento arduo de la interioridad en una exhalación hacia la vida.

Este elemento de otredad y particularidad se manifiesta de igual manera en las distintas posturas vanguardistas, de tal forma que puede decirse que el espíritu vanguardista se quería ante todo original, en la particularidad, pero se necesitaba inmerso en la aceptación del todo; en el reconocimiento de la otredad. La vanguardia se sabe a sí misma ruptura y tradición, de ahí tal vez este sentimiento de ambigüedad, esta doble necesidad de autoafirmación que establece conexiones directas, sobre todo en el caso del Surrealismo, con el espíritu romántico.

Tradición y ruptura, Huidobro recoge de la herencia maldita elementos que elabora con maestría y de los cuales parte guiado por el Dadaísmo hacia la disolución final de las formas: el silencio. Disolución de la palabra a la que se llega en los cantos finales.

El Romanticismo y el movimiento simbolista inauguran la necesidad de encontrar otras vías expresivas pero la elaboración de esa búsqueda corresponde a los movimientos de vanguardia. En el caso de Altazor se manifiesta con claridad en la diversidad por la que Huidobro atraviesa en la escritura del poema. En lo que toca a Simbolismo el poema presenta algunas imágenes que pueden asociarse al proceso sinestésico y que no obstante proclaman la necesidad de ruptura con una poesía basada exclusivamente en la comparación. En esta línea hemos visto también que en el primer canto aparecen los símbolos principales del poema: la caída, el ángel, el pájaro, el azul relacionado con la noche en la que se desarrolla el viaje. En cuanto a la simbología del poema, el paracaídas funciona además en otro marco que el de la mera modernidad, como apuntamos en el capítulo correspondiente a Futurismo, ya que es otro de los elementos duales del poema en el que se conjuntan polos opuestos: tránsito interior del ser al no ser, desplazamiento del subconsciente a la conciencia de lo precedido. El paracaídas funde el sentido de desplazamiento en el viaje y la caída, así como el de la palabra en la que se naufraga en el texto.

Del Futurismo, lo hemos visto, el poema recoge el rechazo al pasado, el deseo por apegarse a la poética de lo novedoso, de la sensibilidad maquinista, de buscar ante todo la confección de lo moderno y en cierto sentido de una intención provocativa en contra del pasado. Pero También hemos visto que frente al Futurismo Huidobro mantiene una actitud ambigua: si por un lado se percibe el deslumbramiento que la poética de la novedad ejerce en él, por otro lado su postura ante la utopía del futuro se muestra reflexiva y crítica: se adelanta a decir que el hermoso futuro que preparan las fábricas es un mundo en donde el hombre se convertirá en un número y los jardines

estarán sembrados de repollos pues será necesario, en ese futuro, obtener de la vida sólo lo aprovechable.

Podemos decir, a manera de conclusión, que en cuanto a la relación que Huidobro sostiene con el Futurismo es en el *prefacio* es donde mejor se advierte la asimilación de esta escuela.

Asimismo en el *prefacio* - y desde luego en las palabras creadas - es donde más se muestra su intención creacionista, claramente manifiesta en los versos a que hicimos alusión cuando estudiamos lo concerniente a Cubismo y Creacionismo. En lo que se refiere a la deliberada intención creacionista es en la palabra en donde mejor opera la construcción de realidades propias. Puede decirse que la génesis de la intención creacionista de Huidobro en el poema es la palabra, cuyo símbolo, como ya apuntamos, podemos asociar con el paracaídas, instrumento de viaje a través de la vida, como la palabra en el lenguaje y en el texto; caída incesante hacia la muerte, mediación entre *el uno y lo otro*.

Si en lo que toca a Romanticismo, especialmente a la vertiente maldita, hemos hablado de una herencia poética, mientras que al Simbolismo y al Modernismo los hemos visto como un solo molde del que parte la más temprana formación de Huidobro, al hablar de Futurismo nos hemos referido a una postura crítica que no obstante permite la asimilación e influjo de esta escuela en la obra de Huidobro. Del mismo modo, hemos visto las confluencias que su teoría creacionista mantiene con la teoría cubista de la cual es principalmente deudor de Apollinaire y de sus *Meditaciones estéticas*.³

Del Cubismo, además de la yuxtaposición de imágenes distantes y aún opuestas, recoge la idea de lo insólito. Como hemos visto Huidobro cultivó siempre un gusto particular por el elemento de sorpresa en el terreno poético; en ella sustenta la fuerza de la maravilla. Así pues, que las postulaciones de Reverdy a este respecto hallan en su ánimo creacionista particular acogida. Puede apuntarse también que si su idea creacionista realizaba ya la naturaleza propia del poema como un hecho en sí mismo, y para sí mismo, es a partir de su contacto con el movimiento cubista en París que su idea del poema como un objeto visual - que ya había experimentado en sus caligramas de 1913 - se ve fuertemente impulsada, trabajando sus poemas como un espacio de temporalidad alterna en donde fusiona también la imagen y el contenido. El gusto de Huidobro por este procedimiento fue tan fuerte que llegó incluso a realizar una exposición de su poesía pintada en 1922, constituida sobre todo por los poemas de Salle XIV. Los poemas de esta colección, (el libro no llegó a editarse) y de Horizon carré son muestra de ello:

³ APOLLINAIRE, G. *Meditaciones Estéticas*. (Los pintores cubistas) Buenos Aires: Nueva Vision, 1964.

Del Dadaísmo recoge y traduce, sobre todo, la disolución del yo subjetivo en el culto por lo plural - pensemos en Duchamp- al afirmar la sinrazón del arte - el uno - como reivindicación de la vida- lo otro-. Huidobro, como ya vimos, hace suyo también este legado en la elaboración de este poema; de camino hacia la confluencia de la pluralidad Altazor se nos presenta a la vez como la negación de sí mismo, poeta, anti-poeta, Altazor reniega de su propio delirio poético al afirmar el silencio como la máxima aspiración del alma.

En el caso del Surrealismo por su ubicación temporal corresponde más bien hablar de una precedencia de los postulados creacionistas con los cuales confluye en buena medida. Sea o no que Breton hubiese conocido a fondo la teoría creacionista de Huidobro, -la cual durante el primer lustro de los años veinte era atribuida sólo a Reverdy - el caso es que el Surrealismo se beneficia de todas las experiencias que le anteceden recogiendo voluntariamente todo lo que le sirve para la elaboración de su propuesta: Dadaísmo, Creacionismo, Cubismo, Futurismo, Simbolismo, Romanticismo, tradición hermética, todo cabe en él, rehecho y asimilado a su propia medida.

Confluencia ineludible, pues como se ha visto el arte de la segunda década de este siglo se orientó hacia esta misma vertiente: todas las vanguardias en un momento determinado fueron a dar en este mismo camino: el del sentido mágico, el de la postulación metafísica de la vida. Huidobro rechazó con abierta hostilidad los desplegados surrealistas, ya hemos visto que lo que más le irritaba de estas postulaciones era la disminución en el interés creativo y en las facultades particulares del poeta. No obstante, la orientación de su poesía, en cuanto centraba su interés en la revelación de lo desconocido, se perfila desde siempre a la conformación de *otra realidad* que es precisamente la de lo maravilloso, aquello que sólo puede ocurrir en el poema.

En Altazor hay sobre todo dos elementos que acercan profundamente el sentido surrealista con el creacionista: su manifiesta pasión por la libertad y su fe en la fuerza redentora y mágica de la palabra poética, elementos de los que Huidobro hizo su razón de ser. Huidobro, en este poema, como a lo largo de toda su teoría, confiere un sentido mágico al discurso poético; la palabra es para Altazor el elixir preciado, la vía de comunión entre el poeta y Dios; reflujo expiatorio del alma.

Otros puntos que acercan al Surrealismo con el Creacionismo es el desenvolvimiento onírico de las imágenes presentadas a lo largo del poema y la postura rebelde que asume como herencia de los poetas malditos con quienes el Surrealismo establece nexos directos de afinidad. Estos elementos, como ya hemos comentado, son una constante en su obra desde El espejo de agua (1916).

La imagen de Altazor como ángel salvaje encierra en sí también dos sentidos contrarios: el de la exaltación sacra de la palabra, como puente mágico con el mundo externo y el del carácter antisacrilego desafiador del universo y de las leyes humanas que Altazor, a la manera de Maldoror⁴ repudia. Ambos sentidos se tocan, se envuelven

⁴ La similitud entre Maldoror y Altazor es evidente no sólo en el carácter antisacrilego y semidivino de ambos personajes como ángeles expatriados de la gracia divina, sino incluso en la construcción morfológica de sus nombres. Por otro lado, la idea de Altazor como ángel y mago, además de lo que ya hemos visto acerca de su filiación dadaísta encuentra paralelo en los siguientes versos de Rimbaud: "Yo! ; Yo que me consideré ángel o mago, dispensado de toda moral, soy restituido a la tierra con un deber

en una espiral de imágenes desbordantes. Podemos advertir en esta conjunción el carácter de lo moderno que dispersa el sentido de lo total por el de lo plural. Si yo soy el otro no puedo negar aquello porque niego mi otredad.

El uso de estas ambivalencias, por supuesto no es exclusivo de Huidobro como tampoco lo es el sentimiento beligerante de su rechazo; los movimientos de vanguardias abrigaron todos en su seno idénticos propósitos si bien con orientaciones distintas⁵. El espíritu de vanguardia resume en sí una afirmación de individualidad a la vez que una necesidad de pertenencia grupal. Altazor afirma por un lado la concreción de su angustia personal, su orgullo de exclusividad, al mismo tiempo que por otra parte se manifiesta como receptáculo de la totalidad. La idea del poeta como todo el hombre, a la cual nos hemos ya referido, se resume en un sentimiento de angustia cósmica, idea central del poema moderno largo en nuestra lengua, en cuya asimilación confluyen todas las vanguardias y de la que derivan poemas como el que aquí estudiamos sin el cual sería difícil pensar en otros como Muerte sin fin, de Gorostiza o Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta.

Altazor intenta en el vuelo espacial de la palabra un acercamiento hacia las profundidades del ser, así el vuelo es una constante exploración en sí mismo, un indagar el universo desde la interioridad del deseo en una explosión abrupta hacia lo externo. Esta irrupción produce el encuentro; sorpresa y reconocimiento que constituyen la base del discurso de Altazor; discurso visionario y angustiado en el que el deseo es necesidad de conciliación. Esta conciliación se intenta desde diferentes perspectivas perfiladas en la diversidad de voces poéticas: Huidobro abre en Altazor una pluralidad de resonancias y anhelos cuya única redención se halla en el embrujo de la palabra poética. La palabra es la puerta que abre el instante hacia la eternidad, y esa redención en este caso, es el texto sobre el que yacen las inscripciones de esos abismos.

que hay que buscar y una rugosa realidad que es necesario estrechar!. En *Obra completa: Una temporada en el infierno*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1978, p. 107

⁵ Albert Camus en su ensayo El hombre rebelde pone en claro el origen y la evolución de la actitud rebelde que se da en la literatura a partir de la obra de Sade y de los poetas malditos, lo cual constituye el antecedente directo de la ofensiva rebelde vanguardista, léase Dadaísmo, Surrealismo, Creacionismo, Ultraísmo.

CONCLUSIONES

Originalidad de Huidobro

La originalidad de Huidobro, o mejor, su empeño de originalidad se manifiesta en él muy tempranamente; ya en sus primeros libros demuestra un marcado interés por sobrepasar las técnicas modernistas. Esto se advierte sobre todo en su tercer libro Canciones en la noche (1913) en el que figura la serie de caligramas titulada *japonesías de esito*, audaces composiciones en las que el diseño gráfico empata la imagen visual con lo descrito:

LA CAPILLA ALDEANA

A ve
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo incerto
sones
viente
y en-
ciones
flora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
desliza tus cantares sobre el suelo.
Que tus notas a las de la campana
Que ya se despreza oída de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosneta está ante una capilla.
Se espere en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de puré de aveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
capilla es como una vieja acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de merulgos
Se agrupan y se acecan unos cuantos estrofas
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos burattos.
Y en el cuadrito lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con cautividad de lino
Pinta un insectazo negro la solana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su halo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla
tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oleado a rozar
—gonza triste en un mirrullo el ven santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo a las cosas
Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud del campanario.

TRIANGULO ARMÓNICO

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kinto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrojando una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Luce y traviesa
Triunfante
Besa.

Estas composiciones han sido ya comentadas en el capítulo sobre Modernismo.

En otros de los poemas que figuran en la primera parte de este libro hay también una clara necesidad de trascender los tópicos modernistas." Que estaba insatisfecho con esta clase de escritura artística se hace evidente en algunas composiciones. Son pocas, pero en ellas lo vemos intentar algo nuevo y diferente: ensayando a veces variadas presentaciones gráficas; en otras ocasiones, ridiculizando algunos lugares comunes en el plano temático".¹ Esto se advierte en el poema titulado *La obsesión de los dientes*:

Tenía los dientes tan finos y delgados
Como las hojas de una margarita,
Y al reír con los labios despegados,
Al abrir su boquita,
Me venía el deseo importuno,
Sentía la obsesión malvada
De arrancárselos uno a uno
Jugando al "me quiere, mucho, poquito, nada"²

La ironía con que Huidobro aborda uno de los tópicos modernistas, el de los dientes de la amada, resalta su intención por ir más allá de la mera repetición.

En *La gruta del silencio*, también de 1913, publicado con unos meses de antelación a *Canciones en la noche*, nos da una singular visión del mundo. René de Costa al estudiar la etapa modernista de Huidobro³ ha señalado el empeño de originalidad que marca a las composiciones de estos primeros libros en los que se presentan símiles e imágenes insólitas para la literatura hispánica de su momento, sólo registradas en el Modernismo de Herrera y Reissig: "El propósito del poema no es impresionarnos con la singular sensibilidad del poeta por lo bello, sino sacudir la nuestra enfrentándonos a algo inesperado. Lo inesperado resulta original, y esto es lo que Huidobro buscaba. Un indicador de esto se desprende de la crítica negativa que suscitó *La gruta del silencio* y el interés de Huidobro en ella. La prensa chilena de 1913 contiene muchos artículos que se ocupan de los aspectos poco ortodoxos del libro [...] Esta atención, rotundamente negativa, ha de haber complacido al autor, ya que las reseñas están cuidadosamente recortadas y pegadas en un álbum".⁴

Es precisamente este deseo de originalidad lo que lo lleva a pensar en la necesidad de renovar el lenguaje poético. Guiado desde luego por el ejemplo de Darío⁵ y las lecturas que de Emerson y Apollinaire⁶ hace en esos primeros años de su formación. El desarrollo de su teoría creacionista antes que en Apollinaire o en Reverdy puede fundarse en Darío y en Emerson. A este respecto ya señalamos la sentencia que el poeta nicaragüense hace en *Palabras liminares* de *Prosas Profanas*

1 COSTA, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 39.

2 HUIDOBRO, Vicente. *La obsesión de los dientes* en *Canciones en la noche*. *Obras Completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. T. 1 p. 124.

3 COSTA, René de. *Modernismo en Huidobro: los oficios de un poeta*. *Op. cit.* pp. 36-57

4 *Ibidem*. pp. 44 y 45.

5 Ya hemos comentado la referencia que puede hallarse de la idea creacionista en el poeta nicaragüense cuando en las *palabras liminares* de sus libro *Prosas profanas* (1896) señala que el deber primordial del poeta es crear.

6 En el capítulo sobre Creacionismo y Cubismo nos referimos ya al influjo de ambas presencias en su obra.

acerca de que la primera condición del poeta es crear. Asimismo en Emerson hemos visto - el mismo Huidobro nos lo ha señalado - tiene lugar la idea del poeta como creador de un universo propio distinto al de la naturaleza y de la poesía como llave de ese universo desconocido. En cuanto a Apollinaire, es sobre todo en las Meditaciones estéticas⁷ en donde Huidobro encontrará la clave para emprender con renovado aliento una postulación propia de su papel como poeta.

En estos primeros libros, incluido Las pagodas ocultas de 1914, en donde hace poesía en prosa, Huidobro practicó con entusiasmo y de manera crítica todas las modas sin menoscabo de su sinceridad como poeta pues es precisamente su búsqueda de cosas nuevas lo que le lleva a formular una teoría propia de todo lo que asimila en Emerson, Darío, Whitman y Apollinaire. En ésta sintetiza lo que recoge de cada poeta reivindicando a su vez la independencia del arte y del artista frente a la naturaleza: la creación sobre la imitación.

El deseo inicial de originalidad en Huidobro va acentuándose a lo largo de su obra, de 1913 a 1916, con la salvedad de sus manifiestos *Non serviam* y *El arte del sugerimiento*, los dos de 1914, en los que esgrime ya los conceptos de lo que será su teoría creacionista: hay un considerable salto en la factura de sus versos. Adán y El espejo de agua, ambos de 1916, representan ya otra etapa en la escritura de Huidobro en la que se evidencia una concepción distinta de la de sus primeros libros: el primero usa el verso libre y abandona la rima; en el segundo aparece el que será lema principal de su poética, titulado precisamente *arte poética* en donde apunta su famosa sentencia creacionista:

Por qué cantais la rosa, ¡ oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema:⁸

El énfasis que Huidobro pone en el poder exteriorizador de la poesía y del poeta como su agente así como la idea de lograr una poesía independiente acusa una actitud crítica que se traduce en la postulación de su teoría creacionista a la que hemos tenido ya lugar de referirnos. Pero, y es esta una inquietud que siempre surge en relación a Huidobro, qué tanto supo adaptar sus preceptos teóricos a sus modelos prácticos en poesía; qué tanto pudo su poesía contener a la teoría creacionista. Es este por cierto un tema que da por sí solo para otro estudio. Tal vez en otro momento podamos ocuparnos de él con la extensión que merece, o pueda ser ésta una invitación para los estudiosos de la obra de Huidobro. Por el momento desearíamos apuntar que al releer su poesía y repasar sus manifiestos (no siempre tan gratos como la primera) lo que salta a la vista es que la poesía de Huidobro es siempre más rica que su teoría. La libertad del genio poético que lo caracterizó rebasó con mucho las pretensiones que como teórico quiso adjudicarse en un momento de su vida literaria. Pronto tuvo que aceptar que ceñirse a una teoría no sólo le iba quedando estrecho sino que le era imposible. Ya para 1925 su insistencia en el Creacionismo parecía declinar⁹ aunque no

⁷ Véase el estudio de Ana Pizarro *Las fuentes creacionistas de Huidobro en Costa*. René de. Vicente Huidobro y el creacionismo Madrid: Taurus, 1975.

⁸ HUIDOBRO, Vicente. *arte poética* en El espejo de agua. (1916). *Obras Completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. pp- 219-223.

⁹ Véase lo que René de Costa señala a propósito de su poema *Aviso a los turistas del cual nos ofrece la siguiente traducción: Llegué tarde a coger el tren que yo mismo había puesto en marcha/ Tuve tiempo para coger ya en movimiento el último vagón y cada vez que el tren iba a descarrilarse yo le hacía señas al maquinista mostrándole de lejos la maniobra. En los vagones de tercera, de segunda y hasta de primera clase, se habían colocado varios agentes viajeros de grandes casa comerciales. Al llegar*

así su trabajo crítico ni su producción poética.¹⁰ Puede decirse que Huidobro es un poeta en el que la crítica y el lirismo se dan la mano, resultado de ello es una poesía concisa y transparente, una poesía en la que la depuración de imágenes y elementos son características de su estilo personal. La voz de Huidobro, sobre todo en sus libros a partir de El espejo de agua (1916), y a medida que va abandonando la puntuación, corriendo los márgenes, usando imágenes alternas, es decir adaptándose a la escritura de vanguardia, cobra tintes clásicos y ultramodernos: hace de la modernidad un estilo con la solidez de lo clásico. Pongamos un ejemplo:

Señora hay demasiados pájaros
En vuestro piano
Que atrae el otoño sobre una selva
Espesa de nervios palpitantes y de libélulas

Los árboles en arpegios insospechados
Pierden a veces la orientación del globo

Señora yo lo soporto todo. Sin cloroformo
Desciendo al fondo del alba
El ruiseñor rey de septiembre me informa
Que la noche se deja caer entre la lluvia
Burlando la vigilancia de vuestras miradas
Y que una voz canta lejos de la vida
Para sostener el espacio desclavado
El espacio tan lleno de estrellas que se va a caer

Señora a las diez huele a tabaco de artista
Vos amais el nadir a cuerpo de pájaro
Sois un fenómeno ligero
Yo me voy solitario al ocaso de los turistas
Es mucho más bello!¹¹

La evolución de Vicente Huidobro podría trazarse como ya apuntamos a través de las lecturas que hace de Emerson, Darío, Whitman - en su sentido universal de la poesía y el hombre - y Apollinaire pero es indudable que su relación con otros poetas y artistas de distintos movimientos también le aportan elementos esenciales para su poética y sobre todo para su poesía. Este es el caso de Juan Gris y Robert Delaunay, con quienes mantiene una íntima relación de trabajo que configura en buena medida su desarrollo artístico en los primeros años de su residencia en París.¹² No obstante, si bien la estancia de Huidobro en París aceleró su evolución poética, podemos constatar

a la estación caí en la cuenta de que el tren había cambiado de itinerario y de ruta. Bajé y tomé solo la ruta de los sueños polares. El maquinista se parecía vagamente a mi pero no era yo mismo." Anuncio criptico que puede tener múltiples interpretaciones, el común denominador de las cuales debe ser la conciencia que tenía Huidobro de su soledad. Sin importar cuál era su idea de la literatura vanguardista y cuál su papel determinante en ella, hacia 1925 Huidobro sabía que no tenía seguidores y que el creacionismo pertenecía a la historia". Huidobro: los oficios de un poeta Op. cit. pp. 106 y 107.

¹⁰ La publicación de Manifiestos (1925) y de Otros manifiestos, París, 1931 así lo demuestra.

¹¹ Poema 30 de Tout à Coup (1925) en Obras Completas. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. T. II p. 376.

¹² Véase Costa René de. Más allá del cubismo en Huidobro: los oficios de un poeta. Op. cit. pp. 95-138.

que ya para 1916, antes de su viaje a Europa, su poesía manifestaba un deseo de ruptura en cuanto a las forma y a su concepción misma:

EL ESPEJO DE AGUA

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

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

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

Sobre sus olas bajo cielos sonámbulos
Mis sueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un rruiseñor ebrio aletea en mi dedo.¹³

Como vemos la atmósfera de este poema perfila ya claramente a las que el Surrealismo preferirá. Ocho años antes que el Surrealismo hiciera su aparición Huidobro estaba ya trabajando con imágenes oníricas; espejos sonámbulos en los que el sueño trasmuta la realidad hipnotizada. Su precedencia en esta vertiente se advierte incluso desde La gruta del silencio de 1913 en donde da preponderancia al subconsciente y al sueño. El interés de Huidobro por el sentido poético que conlleva la realidad del sueño y de la conciencia oculta no se centra sólo en esos dos libros. En la lista de obras próximas que se anuncia en la primera edición de El espejo de agua figura un libro que no llegó a publicarse - pero del que se conocen algunos poemas -, Los espejos sonámbulos cuyo sólo título resulta muy ilustrativo para el caso. Existe además un poema de 1914 que se titula Vaguedad Inconsciente del que reproducimos aquí sólo una estrofa:

Tengo una vaga obsesión subconsciente,
me siento entrar en los Misterios de repente
el Silencio se puebla de una voz insonora
el instante se duerme en el espejo
que se hace camino para llevarme lejos
y me siento nadando en una gran luz incolora.¹⁴

La cercanía que Huidobro sostuvo en su teoría creacionista con las bases cubistas le ha situado, casi exclusivamente, como un seguidor de esta estética - y las demás escuelas que atravesó - en demérito de su verdadera aportación que reside sobre todo en su poesía: en lo que ésta supo asimilar y revertir, más que en su teoría. El hecho es que su poesía, en aras de constituirse en la demostración concreta de sus prédicas, abarca mucho más que el horizonte creacionista, como ya hemos visto en el

¹³ El espejo agua de El espejo de agua (1916) en Obras Completas. Op. cit. T. I. p. 219.

¹⁴ Citado como en COSTA René de. Huidobro: los oficios de un poeta. Op. cit. p. 50.

mismo Altazor de los cantos finales. Antes de este poema, considerado como su obra máxima, hay en sus libros abundantes muestras de configuración de un universo más amplio en la que lo fantástico, lo maravilloso y lo insólito se dan la mano con el rigor del juicio estético y cerebral tan característico del Cubismo y del trabajo de Huidobro. La importancia que éste confiere al hecho de llegar a una *realidad creada* en el poema, que sólo compete al dominio de lo poético, es decir que está fuera de la realidad, contiene en sí la propuesta que años más tarde proclamará el Surrealismo sobre la postulación de una realidad aparte. Desde luego, Rimbaud y otros románticos como Nerval habían sentido el precedente para este menosprecio de lo real frente a la verdadera vida interior del ser humano. Así pues Huidobro como los surrealistas recoge de la herencia romántica la necesidad de ruptura (como en su momento, sobre todo de Apollinaire, la necesidad de innovar) pero en su poesía antecede a muchas de las premisas surrealistas, principalmente en su anhelo de *crear otra realidad*, una metarrealidad sólo posible en el poema:

En tus cabellos se ha dormido
 Aquella alondra que voló cantando
 CUAL ERA MI CAMINO
 Nunca podré encontrarlo
 Las cascadas
 pequeñas cabelleras en la orilla
 Sus estrellas resbalan y no brillan
 En el cielo despoblado
 Tan sólo tu cabellera sideral
 Aquellas llamas que arden
 oración o cantar
 Dame tu mano
 Vamos
 Vamos
 Hay un poco de música en el musgo
 Huir
 Hacia el último bosque
 Y en la noche
 Vaciar tu cabellera sobre el mundo¹⁵

¹⁵ *Bay Rum de Poemas árticos en Poesía revista ilustrada de información poética, números 30, 31, 32. Madrid: Ministerio de Cultura Española, 1989. p. 116.*

Como sabemos, lo que Huidobro rechaza del Surrealismo no es lo que éste se propone sino el *cómo* se lo propone, es decir su método de la escritura automática. El *dictado del inconsciente* pone en tela de juicio no sólo a las ideas creacionistas de Huidobro sino a la creación misma y al papel del artista como ha señalado René de Costa.

La confluencia de la escritura surrealista con la poesía de Huidobro no se explica solamente por el antirrealismo, que fue característica de todas las escuelas de vanguardia, sino por su deseo de afianzar una realidad de mayor amplitud en la que las contradicciones de la vida se reconcilien y nos permitan conocer la otra cara de las cosas. La supresión de la lógica y de la razón que son los puntos esenciales en que Breton cifra su ataque del primer manifiesto en 1924 habían sido planteados con antelación en los manifiestos de Huidobro. En su ensayo *La poesía*,¹⁶ leído en una conferencia que dictó Huidobro en el Ateneo de Madrid en 1921, escribe:

Toda poesía válida 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 donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los acontecimientos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva.

El poeta os tiende la mano para conducirnos 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 de la materia.¹⁷

Estas mismas propuestas son las que Breton presenta en su manifiesto de 1924:

Creo en la resolución futura de esos dos estados en apariencia tan contradictorios como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad, si así puede decirse. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para preservarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.¹⁸

Como vemos, las afirmaciones que en Huidobro gozan de una total certeza, gracias a su fe absoluta en la poesía, en su poder transformador y creador, son en Breton apenas una esperanza que apuesta al futuro convencido de que jamás podrá conseguirlas. Huidobro, en cambio, movido por su entusiasmo habla de la conjunción de los opuestos como un hecho indiscutible que se da en la poesía; en ella cifra lo que

¹⁶ Publicado en *Temblor de cielo*. Madrid: Plutarco, 1931.

¹⁷ Tomado de J. VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (Manifiestos, proclamas y otros escritos). México: Fondo de Cultura Económica. 2da. ed. 1990, pp. 207 y 208.

¹⁸ BRETON, André, *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) en *Manifiestos surrealistas*. Madrid: Editorial Labor, 1975. p. 30.

Breton apuesta al futuro. Esto resulta natural si se piensa que Huidobro creía plenamente en el papel del poeta como un guía hacia un universo superior « el poeta es un pequeño dios », mientras que Breton con su método del dictado del subconsciente lo que buscaba era llegar a la raíz de la criatura humana, común y corriente y no sólo al resultado artístico. Recordemos que su " desprecio " - digno de ponerse en duda ya para su momento - por el arte le lleva a un rechazo de la literatura como uno más de sus valores. Esto, como ya vimos, es el punto crucial en el que Huidobro rechaza al Surrealismo.

Si en el caso de las otras escuelas de vanguardia hemos tratado de señalar las aportaciones que éstas hacen a la poesía de Huidobro, centrándonos desde luego en el poema que aquí estudiamos, en el caso del Surrealismo, tal vez por ser el más tardío y por constituir en sí una síntesis de los rasgos fundamentales de todas ellas (aún de las que rechaza) no podríamos hablar propiamente de un influjo surrealista en la obra de Huidobro pues cuando el Surrealismo hace su aparición gran parte de sus libros de vanguardia ya habían sido publicados¹⁹ y por lo tanto la solidez de sus recursos estéticos había tomado un perfil bastante claro. No cabe duda que la evolución de un artista no cesa mientras su producción continúa pero en el caso particular de Altazor - publicado por primera vez en 1931 y del que se ha probado que el inicio de su escritura data de 1919²⁰ - la presencia surrealista puede verse como una confluencia a la que necesariamente habrían de llegar todos aquellos que compartieron la convulsión vanguardista. Y en muchos de los tópicos de esa doctrina, Huidobro más que un seguidor, podría verse como un antecesor si nos atenemos a las fechas históricas tanto de la publicación de sus tesis creacionistas como a la de sus libros en las que figuran imágenes y poemas que pueden inscribirse ampliamente en el ámbito surrealista. El poema Luna de su libro Poemas árticos (1918) nos ofrece una referencia:

Estábamos tan lejos de la vida
Que el viento nos hacía suspirar

LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ

Inútilmente hemos huido
El invierno cayó en nuestro camino
Y el pasado lleno de hojas secas
Pierde el sendero en la floresta

Tanto fumamos bajo las hojas de los árboles
Que los almendros huelen a tabaco
Medianoche

Sobre la vida lejana

Alguien llora

¹⁹ Citemos solamente los que publicó a partir de su primera estancia en París de 1916: Horizon carré, París, 1917; Poemas árticos, Madrid, 1918; Equatorial, Madrid, 1918; Tour Eiffel, Madrid, 1918; Hullabalú, Madrid, 1918. A esta etapa pertenecen también los poemas que conformarían el libro Salle XIV (1922), que no llegó a publicarse y con los cuales montó la exposición de sus poemas pintados en el teatro Eduardo VII de París en ese año de 1922.

²⁰ Véase COSTA René de " Altazor " en Huidobro: Los oficios de un poeta. Op. cit. pp. 185- 211.

Y la luna se olvidó de dar la hora.²¹

El mundo que delinea este poema se sitúa más allá de las inmediaciones de la vida, se diría fuera de ella, en un tiempo ajeno. El símil de la luna, disco plateado, como un reloj, nos sitúa aún más en ese tiempo lejano y nos hace advertir además otro elemento común al Cubismo y al Creacionismo y que recoge más tarde el Surrealismo: el de las metáforas alógicas en las que dos o más realidades aparentemente disímiles se plasman en una sola impresión para cobrar luego en la psique del lector un sentido más amplio y sugestivo. Es esto lo que Huidobro predicó con insistencia en su teoría y que, por lo menos en este poema, se ajusta con la sensibilidad de sus preceptos. Hay otras imágenes en las que también nos presenta el mismo procedimiento:

Te hice la más bella de las mujeres
Tan bella que enrojecías en las tardes

[*Marino*: Poemas árticos, 1918.]

Los obuses estallan como rosas maduras
Y las bombas agujerean los días

[*Apaga tu pipa*: Poemas árticos.]

En el jardín
Cada sombra es un arroyo

[*Alerta*: Poemas árticos.]

Hay música en tus cabellos
Bajo la estrella cotidiana mi guitarra única
Tu cabellera llovía sobre el campo

[*Cartel*: Automne réguilier, París, 1925.]

Bajo el azul simétrico
En el árbol inverso donde nacen las lluvias
Un ruiseñor en su cojín de plumas
Tanto batió las alas que desató la nieve

[*Ostram*: Poemas árticos, 1918.]

²¹ Citado como en COSTA, René de. Huidobro: los oficios de un poeta. Op. cit. p. 80.

La lluvia aguzada comienza a coser la noche

[*Poema funerario: Automne régulier*, 1925]

En todas estas imágenes hay elementos desorientadores que crean un efecto perturbador en una primera lectura: " Te hice la más bella de las mujeres/ Tan bella que enrojecías en las tardes"; ya se sabe que el ser bella no es razón para enrojecer por las tardes a menos que el poeta esté comparando la fuerza de esa belleza con la del sol; de la misma manera establece una similitud entre la cabellera de su amada y los "hilos" del agua cuando llueve y entre las gotas de la lluvia con agujas finísimas de agua que cosen la noche. Este procedimiento lo habíamos comentado ya cuando estudiamos las imágenes cubistas y creacionistas y lo que éstas deben al procedimiento alógico de Lautréamont de aproximar realidades opuestas o lejanas. El Surrealismo hace más tarde suyo el método, mismo que traduce en su fascinación por fundir sentidos opuestos, es decir, su famosa conciliación de los contrarios.

Volviendo al punto inicial que a manera de conclusión queremos ofrecer, el empeño de originalidad que mueve a Huidobro se ve acrecentado cuando se inserta como parte viva en los movimientos de vanguardia en el París de la primera postguerra y va cediendo a medida que el poeta madura. La preocupación primordial que marca los poemas de su juventud es la estética y la originalidad mientras que en sus *últimos poemas* hay una intensidad mucho más cálida y humana. Si es verdad que su experiencia se enriquece con el intercambio artístico que establece con personalidades como Juan Gris, quien lo conecta al movimiento cubista, y que a partir de todo lo que asimila formula una teoría propia, también es verdad que esa teoría la supera él mismo con su poesía - que es más rica precisamente porque no puede limitarse a ella - la cual lo sitúa, como señala René de Costa²² más allá del Cubismo y de sus propios preceptos.

La originalidad principal de Huidobro fue el talento que tuvo para absorber lo que estaba en el aire y crear con ello un trabajo poético con el que funda la vanguardia en lengua española.

En Altazor hemos podido constatar las incidencias de las escuelas vanguardistas; señalamos, o tratamos al menos, las aportaciones de cada movimiento y señalamos también aquellos elementos que no pertenecen más que a la propia experiencia del autor, fuera de toda teoría. Es el caso de los cantos VI y VII en los que el lenguaje llega a una disolución total, y es el caso también de algunos elementos e imágenes fantásticas que dan pie a otras en las que las cosas se hacen y rehacen ofreciéndonos una realidad mutable que supera la idea creacionista.

Altazor y, en general, la poesía de Huidobro anterior a este largo poema puede verse como un crisol en el que, como ha escrito Octavio Paz,²³ podemos encontrar una suerte de barómetro estético de las vanguardias literarias de principio de siglo. En él podemos conocer la esperanza telúrica que abrigaron esos movimientos en su idea de revolucionar el arte y, a partir de éste, la vida. En opinión del propio Huidobro es esta la importancia del poema:

²² Véase *Más allá del cubismo en Huidobro: los oficios de un poeta*, Op. cit., pp. 114-138.

²³ *Decir sin decir: Altazor (Vicente Huidobro)* : *Convergencias*, México: Seis-Barral, 1992.

[Altazor] Es un libro que tiene sin duda alguna importancia histórica porque en él están marcados todos los caminos que yo he seguido y tal vez nunca podré salir de alguna de sus rutas²⁴

Efectivamente, Huidobro, en sus libros finales Ver y palpar (1941), El ciudadano del olvido (1941) y Últimos poemas (1943) vuelve sobre los pasos de Altazor y ahonda una y otra vez en horizontes desconocidos, en geografías mutables con el lenguaje mismo de Altazor; se diría que a partir de este poema la voz de Huidobro así como su mirada del mundo serán las mismas de su personaje.

Altazor es un poema que resume en sí la intención alumbradora de una nueva poesía. Justo es decir que más allá del Creacionismo y de toda teoría esta obra testimonia la fuerza del alma del joven siglo XX vuelta hacia sí misma desde el arrojío de la indagación externa. Es un poema que, a pesar de haberse gestado en medio - y como resultado - de la experimentaciones vanguardistas, ha logrado traspasar las modas literarias y constuirse en una de las obras de mayor interés para la poesía contemporánea.

²⁴ HUIDOBRO, Vicente. *Carta a Miró Quesada, fechada el 11 de junio de 1931. Citada como en Costa René de. Huidobro: los oficios de un poeta. Op. cit. p. 192.*

INDICE

Prólogo.

Romanticismo.

<i>Panorama general.</i>	1
<i>Presencia romántica en <u>Altazor</u>.</i>	5
<i>Bibliografía.</i>	

La presencia modernista en Altazor.

<i>La metáfora sinestésica.</i>	14
<i>El modernismo de Huidobro.</i>	22
<i>Lectura modernista de <u>Altazor</u>.</i>	24
<i>Bibliografía</i>	27

Rasgos futuristas en Altazor.

<i>La modernidad del Futurismo.</i>	34
<i>La crisis de lo divino en el espíritu moderno</i>	47
<i>La crisis de lo divino en <u>Altazor</u>.</i>	51
<i>Altazor y el Futurismo.</i>	56
<i>Bibliografía.</i>	

La presencia cubista y creacionista en Altazor

<i>La estética cubista.</i>	69
<i>Sintaxis.</i>	71.
<i>Creacionismo.</i>	77
<i>Emerson en el creacionismo de Huidobro.</i>	83
<i>La imagen cubista, la imagen creacionista.</i>	88
<i>Lectura cubista y creacionista.</i>	92
<i>Bibliografía</i>	95

Dadaísmo.

<i>Panorama general.</i>	111
<i>El espíritu dadaísta.</i>	113
<i>La poética dadaísta: estética del escándalo.</i>	117
<i>Lectura dadaísta de <u>Altazor</u>.</i>	123
<i>Bibliografía.</i>	

Surrealismo.

<i>Panorama histórico.</i>	137
<i>La propuesta surrealista: valores y técnicas.</i>	139
<i>Filiación romántica del Surrealismo.</i>	147
<i>Huidobro frente al Surrealismo.</i>	151
<i>Lectura surrealista.</i>	154
<i>Bibliografía.</i>	

Recapitulación final.

<i>Conclusiones</i>	166
<i>Índice</i>	173
	184