

VICENTE HUIDOBRO, EL ENSAYISMO DE RE POETICA

Muchos han sido los autores que han sabido acrisolar en su interior lo poético con lo filosófico, creando de este modo una suerte de poesía filosófica o filosofía poética. Estas dos disciplinas aparecen hermanadas aún más cuando el propio objeto del discurso (y no sólo su formulación) discurre por el cauce de lo lírico.

La obra de Vicente Huidobro se prodiga en multitud de textos teóricos y disertaciones sobre el quehacer literario. Estas ideas y posicionamientos estéticos toman forma y se encarnan en los propios poemas huidobrianos. Para desentrañar sus sentidos últimos y llegar a los cimientos de su poética volvemos nuestra vista a dos de sus manifiestos: “La poesía” y “Manifiestos de manifiestos”. Estos textos ensayísticos apoyan la obra poética del vate chileno y dotan a la misma de un aparato teórico que la justifica y a la vez la toma como ejemplo. Esta retroalimentación entre teoría y práctica poéticas confiere a ambas una especial singularidad como aquí veremos. A modo de introducción, Dámaso Alonso nos dice de Huidobro que “*Su ingenio y su imaginación verbal son literalmente extraordinarios. Crea mundos nuevos de una evidencia plástica misteriosa e inconfundible y descubre en mil ocasiones ese poder germinativo y germinal de la palabra humana: su constante capacidad de creación de la realidad*”¹.

¹ Alonso 1967: 658

LA EPIFANÍA DEL ENSAYO-POÉTICO: LOS MANIFIESTOS

El *manifiesto* es un tipo concreto de ensayo entendido como espacio para la declaración y propagación de ideas y doctrinas. No es una divagación sobre impresiones y pareceres personales. Es algo más. El manifiesto responde a una estructura muy pensada que persigue unos fines precisos. Intenta mostrar, refrendar y sostener determinada postura. Intenta convencer, a veces de forma explícita. El manifiesto, como texto literario que es, hace uso de todas aquellas estrategias retóricas que sirvan a dichos fines: comparaciones, metáforas, juegos de palabras... a veces incluso la propia estructura narrativa elegida colabora para lograr determinadas impresiones en el público o una persuasión más completa. Porque otra de las características que definen al manifiesto como ensayo es que no sólo está enfocado a la individualidad, a la lectura personal, sino también a la colectividad, a la lectura en alta voz y a la publicación.

El manifiesto como tipología literaria es un recurso utilizado desde mucho antes del nacimiento de Vicente Huidobro. Por supuesto no se adscribe a las disciplinas literarias, sino que más bien tiene su origen en movimientos políticos de reforma o revolución². Si bien, es cierto que se fijó el concepto y se generalizó su

² Del claro cariz político que en origen tiene el manifiesto son buena muestra el *Manifiesto comunista* (1848) y el *Manifiesto de los persas* (1814).

uso en el mundo de la literatura en aquellas primeras décadas del S. XX³.

De este modo, Vicente Huidobro fue creando en sus primeros años de andadura poética una serie de textos que sostuvieran sus teorías sobre la creación. Son una fuente valiosísima para acercarnos a su mundo. En los manifiestos, el poeta se convierte en un teórico de sí mismo, haciendo exégesis de su propio arte y poniendo en claro su postura. Con los *manifiestos* Huidobro vertebró un orden literario de honda fundamentación⁴. Entendemos el corpus de ensayos como la manifestación o epifanía de una teoría poética que es poética en sí. Los textos ensayísticos de Huidobro se funden en la fragua de sus versos y participan de su esencia y su carácter.

Los textos son en general breves, dado el ya comentado carácter de discurso que a veces tuvieron. Temáticamente discurren por todos los ámbitos del quehacer poético: el poeta, la poesía, el lenguaje, las obras, los críticos, los lectores, el mundo cultural... etc. Su lectura y estudio nos ofrece la visión poliédrica del hombre y el poeta. Huidobro no sólo plasma sus ideas en estos textos sino que se plasma a sí mismo a la vez. Al fijarnos en los intensos colores de estos cuadros podemos descubrir qué entramados forman el lienzo. Al fin y al

³ Yurkievich, es un excelente ensayo titulado “El efecto manifestario, una clave de modernidad”, relaciona esta actitud de arenga y proclamación de un credo como algo *augural* e *inaugural* para la literatura moderna. Señala que el primer manifiesto literario, entendido en este sentido, son las “Palabras preliminares” con que Darío prologa sus *Prosas profanas*, aparecidas en 1896. (Yurkievich 1996: 55).

⁴ Yeats, en su ensayo “El simbolismo de la poesía”, aúna el crear y el pensar sobre lo que uno crea como dos cualidades necesarias en el buen poeta, que debe ser *consciente* de qué quiere hacer: “*Todos los escritores, todos los artistas de cualquier clase que hayan sido, poseyeron una filosofía, se hicieron una crítica de su propio arte, siempre, claro está, que poseyeran alguna cualidad de filósofos y de críticos*” (Yeats 1962:1192).

cabo, como ensayos⁵ que son, reflejan su pensamiento.

LA POESÍA (1921)

De todos los manifiestos huidobrianos tal vez sea éste el de más hondo significado y más hermosa formulación. “Estética moderna”, bajo este título Vicente Huidobro leyó una conferencia en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1921⁶. Grandes intelectuales como Gerardo Diego o Juan Larrea⁷ asistieron a dicho evento, amparando con su presencia al joven amigo⁸. Este manifiesto es un fragmento de esa conferencia.

⁵ Recuerdo aquí la sentencia del profesor Díaz-Plaja cuando afirmaba que “*todo ensayo es una auto-topografía*” (Díaz-Plaja 1940: 26). Chesterton también decía que “*El texto ensayístico es el espejo donde el pensamiento se muestra*”. Igualmente es necesaria la cita del padre del ensayo cuando afirmaba “*yo mismo soy el contenido de mi libro*” (Montaigne 1971: 28).

⁶ Del día 10 de ese mismo mes de diciembre de 1921, data el famoso retrato a lápiz que le hiciera su amigo Pablo Picasso. Evidentemente, su amistad con pintores como Hans Arp, Juan Gris o el propio Picasso fue una de las grandes influencias de Huidobro.

⁷ Huidobro como maestro, junto a sus discípulos Juan Larrea y Gerardo Diego, formaron una terna perfecta para iniciar la conquista de una estética nueva en un particular “*voyage a trois*”, en palabras de Diego.

⁸ La presencia de Vicente Huidobro en Madrid en aquellos años fue fundamental para la evolución de la literatura española. Rafael Cansinos Asséns recordaba el impacto de su figura: “*Huidobro fue, sobre todo, un documento personal, un evangelio vivo: su llegada, un hecho poderoso y animador. La guerra terminaba y nos ofrecía sus últimas consecuencias. Era preciso renovarse*” (Gibson 2009: 112). Resulta particularmente interesante la relación Huidobro-Lorca, al haber transitado, a veces, caminos diferentes en la creación poética. A Huidobro no le gustaba el “tradicionalismo” y el apego a “lo popular” que, en apariencia, una parte de la obra de Lorca posee. Huidobro pretende algo muy distinto. El cineasta Luis Buñuel opinaba de él que era uno de “*nuestros poetas exquisi-*

El ensayo comienza hablando del poder encantatorio que debe tener el lenguaje poético. La dicotomía sausseariana significante/significado, superficie/profundidad, aparece aquí trocada en dos nuevos planos. Las palabras aúnan en su esencia dos dimensiones: una primera dimensión gramatical, utilitaria, y una ulterior dimensión mágica, poética. El poeta debe descubrir el significado mágico que subyace en el mundo. Cuando las palabras han sido despojadas de su practicidad por el poeta y colocadas en su exacta posición tendrán la capacidad de hacer que el lector abandone su espacio habitual para llegar a una atmósfera encantada⁹.

De modo que el poeta debe encontrar esas palabras mágicas, que todavía conservan la tibieza del magma originario de la vida. El verbo poético es creado y creador. Son palabras vírgenes en el sentido de que aún está cercano al alba primera del mundo.

Las posibilidades infinitas hacen que la combinatoria del poeta no tenga límites. Ante él se presenta un catálogo sin fin, que, como la *Biblioteca de Babel*, contiene en sí, virtualmente, todo lo que se ha creado y se creará.

Nadie puede ponerle límites a este nuevo creador. Por esto puede crear las asociaciones más insospechadas “*Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris*”¹⁰. El poeta hace uso de la alquimia verbal, de la ciencia y de la técnica líricas para hilvanar los objetos del mundo en un poema. La estructura y la esencia del mismo dependerá de los íntimos latidos de

tos, de élite antipopulachera” (Gibson 1987: 570).

⁹ En palabras de Shelley “*La poesía levanta el velo de la oculta hermosura del mundo*”. (Shelley 1986: 35)

¹⁰ Huidobro 2003: 1296.

su corazón, sin miedo a pisar terrenos inexplorados¹¹.

Esta actividad tiene como resultado la creación de ese plano anhelado por tantos, esa atmósfera encantada donde el verbo se materializa: “*El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir*”.

El hecho de querer expresar lo inefable hace que la obra poética se convierta en una labor titánica. El poeta, como *sísifo impenitente*, trata una y otra vez de elegir las palabras adecuadas y separarse del lenguaje utilitario de cada día. Aparece aquí una diferenciación entre el lenguaje del *hic et nunc*, del mundo que *está siendo*, frente al lenguaje de la poesía, del mundo que *es*. Este cambio verbal se corresponde con un plano temporal, en el que se inserta la actividad humana, y un plano eterno de donde, no sólo emana la actividad poética, sino que, por derecho, pertenece a él.

El poema es entonces un fruto eterno. Con *sentido y sensibilidad* podremos descubrir en él los matices de todas las savias, los ríos profundos que han contribuido a su hondura y a su significación. La poesía es el lenguaje que primero atronó en el Paraíso, y será también el que resuene en el Juicio Final. Entre el alba y el ocaso del mundo la dimensión poética espera a los poetas para revivir en los textos.

El poeta aquí es un *médium*¹², aquel que, al conocer el lenguaje creador, puede transmitir-

¹¹ “*The vocabulary of an omniscient man would embrace words and images excluded from polite conversation*” (Emerson 1900: 212)

¹² En la concepción tradicional el mundo es ese *bosque de símbolos* donde el hombre se encuentra asombrado, abrumado por la vastedad y prolijidad del mundo. Para esto, el poeta-médium establece un sistema de significaciones que conceptualizan el universo y le dan una estructura y un orden. “*La cultura es un juego de símbolos, una simbólica de la que participa no sólo el cuerpo social, o individual, sino que constituye además el origen del pensamiento, las estructuras e imágenes de los procesos*

nos todos sus misterios. El poeta como hierofante está tocado por la divinidad, participa de la esencia divina. Por esto Huidobro desarrollará la concepción del poeta no sólo como mago de las palabras, sino también como Dios lírico¹³.

El poeta es un ser sensitivo y visionario, que descubre la naturaleza última y verdadera de las cosas¹⁴. Devuelve el rol encantatorio que en su día tuvieron las metáforas recién lanzadas. Las capas de polvo que el tiempo ha depositado tras siglos de uso impiden ver los colores y las formas. El aliento del poeta, cálido y fresco a la vez, renueva las galerías del alma que parecieran yermas. En su momento las palabras fueron el resultado de una creación poética, pero por el continuo uso el significado poético se ha fosilizado en pos de un significado práctico. El poeta viaja, como Orfeo, a las profundidades del lenguaje para rescatar ese sentido mágico de la poesía¹⁵.

mentales de la tribu o la persona. Por lo tanto toda cultura histórica es mítica" (González 2004: 78).

¹³ Ya Shelley enunciaba estos conceptos en su extraordinario ensayo *Defensa de la poesía* (1822). Para él los poetas deben recuperar ese verbo auroral que se ha perdido u olvidado tras el paso del tiempo. Sólo ellos pueden hacerlo pues conservan el recuerdo ancestral que lo permite: "el oficio y el carácter de un poeta participan de la naturaleza divina, tanto en lo que se refiere a la providencia, como en lo que se refiere a la creación." (Shelley 1986: 41).

¹⁴ Esta cualidad del poeta, como ser sensible al mundo, ha sido notada por grandes autores. Traemos aquí los famosos versos de Vicente Aleixandre: "Para ti, que conoces cómo la piedra canta... que sentiste en tu aliento/ la embestida brutal de de las aves celestes..." "El poeta", de *Sombra del paraíso*, (Aleixandre 1980: 95). Bachelard afirma, en este sentido, que la poesía expresa la voluntad de lo bello, y que "Todo verdadero poeta contemplando el cielo estrellado oye el curso regular de los astros". Este *pancalismo* se traduce en una afirmación de la belleza universal. (Bachelard 1958: 66).

¹⁵ La idea de la metáfora fosilizada existe en cada palabra y que el poeta devuelve a la vida también está presente en el pensamiento de Nietzsche.

Recordemos aquí la concepción del poeta como ser *alado* y *sagrado*, en el decir platónico. Esas dos características pueden transmitirse al buen lector. Aquel que sea capaz de hacer poesía en la lectura del poema, de elevarse y salir del mundo que le rodea para entrar en *otro*¹⁶.

Para Huidobro todas las palabras fueron en su día poesía original. Con el paso del tiempo la novedad se atenúa hasta que desaparece. El poeta tiene que ser capaz de devolver su lustre a estas *metáforas fosilizadas* y devolverles el *genio recóndito* que todavía poseen. La lógica habitual debe ser sustituida por una nueva lógica, aquella que impera en las tierras de la imaginación, que son la patria del poeta. La lógica de lo inhabitual nos hace mirar con ojos nuevos, y este cambio que se opera en nosotros nos devuelve un mundo transformado, por obra y gracia del espíritu poético, en algo asombroso y diferente¹⁷.

¹⁶ "Si la poesía no sirve para apresurarme la sangre, para abrirme de repente ventanas sobre lo misterioso, para ayudarme a descubrir el mundo, para acompañar a este desolado corazón en la soledad y en el amor, en la fiesta y en el desamor, ¿para qué me sirve la poesía?", Eduardo Carranza, citado por Gabriel García Márquez. (García Márquez 2002: 304). Yurkievich también señala que "La poesía es el arte de la fuga de lo consuetudinario" (Yurkievich 1976: 21). Octavio Paz también reclama para el poema el sentido de *hechizo* y el valor etimológico de *encantamiento*, que nos permite entrar en otro tiempo: "Cada poema que leemos es una recreación, quiero decir: una ceremonia ritual, una fiesta. (...) El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo." (Paz 2000: 208).

¹⁷ Para críticos como Croce, los poetas son los elegidos para conducir las naves hacia esa recuperación del verbo original: "Quel primo e poético linguaggio poi si pervertisse e decadesse a lingua pratica e strumento utilitario, e solo per miracolo di genio venisse di tanto in tanto ritrovato da pochi eletti, che ne facevano riscaturire e riscintillare al sole il lucido ruscelletto". (Croce 1936: 18).

Para el viaje que propone Huidobro necesitaremos alguien que nos guíe. El poeta es aquí un buen Caronte. Antes de subir a su barca debemos beber las aguas del *río interminable* de la literatura y librarnos de escepticismos y dudas. El poeta como psicopompo lírico del alma nos conducirá a ese nuevo mundo donde ha plantado el árbol de sus ojos, cuyas flores ya empiezan a abrirse. Encontramos entonces la mirada del poeta como un espacio para la creación de imágenes nuevas. Donde el arte al fin germina y prolifera¹⁸.

MANIFIESTO DE MANIFIESTOS (1925)

No sólo *Altazor* es un gran viajero. El propio Huidobro viajó por muchos países en su intento de propagar su mensaje. Las conferencias se convirtieron así en un medio excelente para el debate intelectual y la mostración de su pensamiento. Era una suerte de evangelización poética del mundo, en cuyo rito el poeta es, como si de un faraón antiguo se tratara, sumo sacerdote, gobernante y Dios.

Parece que este manifiesto fue el texto de una conferencia que Huidobro pronunció en La Sorbona a principios de 1925. El título de la misma era "*L'inconscient et l'inspiration artistique*"¹⁹.

Huidobro hace un repaso de su propia teoría en este ensayo. En la revisión de sus antiguos postulados afirma que sigue defendiendo las

¹⁸ Debemos resaltar que Huidobro no quedó satisfecho con el impacto de sus palabras en el público madrileño. Por aquella época ya había surgido la rivalidad creacionismo-ultraísmo, y los *ultras* esperaban a la puerta del Ateneo en contramanifestación. En una carta escribe a Juan Larrea: "*Ahora puedo confesarle, mi querido amigo, que siempre he tenido un gran escepticismo sobre la sensibilidad ibérica*", por lo que ellos, como escritores, tienen la misión (junto con Gerardo Diego) de "*salvar así el honor literario de España harto comprometido en los tiempos que corren y desde don Luis de Góngora.*" (Teitelboim 1995: 86).

¹⁹ Huidobro 1989: 316.

mismas posturas y que cada vez está más convencido de ellas. Compara el Creacionismo con otros movimientos de vanguardia como el Dadaísmo y el Surrealismo. Señala las diferencias, que son muchas, pero asume también las analogías que comparten: "*una lógica sobreestimación de la poesía*" y un "*desprecio del realismo*".

Destaca que "*la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida*", el poeta es aquel que cruza el umbral del sueño. El mago de las palabras va *plus ultra*, navega a través de las aguas del *espejo* y arriba a un mundo nuevo.

Frente al sueño y a la escritura automática como fuente y técnica del surrealismo Huidobro propone la imaginación consciente y la técnica esforzada por verbalizar las imágenes mentales. Las tres facultades del alma se dan cita en este ejercicio de dar a un luz un poema. Memoria, entendimiento y voluntad son así tres pilares sobre los que el poeta construye su mundo. La escritura es un acto de volición, no puede dejarse al azar. El poeta no puede construir su casa sobre arena²⁰.

El *lón* platónico aparece en este manifiesto a través de varias citas. La naturaleza sagrada y alada del poeta le conferían un carácter especial dentro de la visión griega. Para Platón el poeta debe sustraerse del mundo y elevarse hacia otro, *más verdadero*, dejando atrás la "*fría razón*" que usamos en el mundo práctico. Vicente Huidobro afirma que hay una razón "*que no es fría*" y que trabaja en el mismo plano que el poeta. Esta razón poética asiste al cálido alumbramiento de los versos.

²⁰ En "*Jacob o idea de la poesía*", Alfonso Reyes también aboga por una actitud meditativa ante el fenómeno lírico. En contra de los presupuestos surrealistas, considera que la creación poética no puede dejarse llevar por la espontaneidad, olvidando la formalización. El artista que no sigue un trabajo riguroso se limita a acciones intuitivas sobre la materia, dando un resultado tan amorfo como la materia en su origen.

En su pregunta “¿Acaso creéis que un hombre dormido es más hombre —o menos interesante— que uno despierto?” encierra esa pasión por el mundo de los sueños, como uno de los grandes descubrimientos o zonas para explorar que desarrolló el psicoanálisis²¹. Con la escritura sonambúlica o mediúmnica el poeta usurpa con su obra la categoría de documento psicoanalítico. Para Huidobro es mucho más rico el mundo de la consciencia o superconsciencia que tiene el poeta.

En ese *hacer consciente* que lleva a cabo el poeta se libra la batalla contra el lenguaje. Los elementos en tensión rozan sus límites. El hervor del magma casi rebosa la capacidad del crisol poético. El artista, el forjador de versos, juega una “partida de ajedrez contra el infinito”. En el tablero de *negras noches y blancos días* sólo él la trama empieza.

El poeta lucha por domeñar el lenguaje, por transmitir lo inefable. Sabemos que los grandes autores pasaban semanas buscando un adjetivo o un epíteto. El poeta luchando contra el len-

guaje también es un enfrentamiento desigual, como Jacob contra el ángel.²²

El ángel de Jacob conecta con el ángel terrible de Rilke. Lo terrible es lo desmesurado, lo misterioso, el poeta esculpe las palabras pero se enfrenta a algo muy superior. No parte de la libertad, pero produce libertad. El poeta hace de tripas corazón, transforma en nueva y positiva pulsación cuanto le ha sido dado como constreñimiento o estorbo. Para él la imprecisión es nefasta. En el arte la precisión es una meta y un resultado único. En una época donde el artista quiere ser científico la precisión es la virtud, la ética de la estética. No viene de manera casual sino causal. Esto se vincula con el tema de la consciencia/inconsciencia. Desde la inconsciencia no se puede producir.

Otro tema es el de la alegría y el placer que el “estado de clarividencia” provoca en el poeta²³. “Toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo”. El elemento histérico aporta la atmósfera

²¹ En la exégesis literaria, ha sido tradicional la interpretación de poemas y sueños a través de la lectura y codificación de determinados símbolos. En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud aboga por este procedimiento para ahondar en el conocimiento de la psique humana y establece un paradigma de motivos y significaciones. Esta práctica “Conduce a la rehabilitación de la interpretación de los sueños por medio de símbolos, empleada por los antiguos, con la única diferencia de que el sector del que ha de extraerse la interpretación queda limitado al perímetro de la personalidad física humana” (Freud 1948: 373). En un apéndice a este libro, “El sueño y la poesía”, el Dr. Otto Rank afirma que “Desde muy antiguo han advertido los hombres que sus productos oníricos nocturnos delataban ciertas analogías con las creaciones de la poesía y muchos poetas y pensadores han dedicado preferentemente atención al examen de las relaciones de forma, contenido y efecto, fácilmente visibles entre los dos fenómenos comparados”. (Freud 1948: 512).

²² La bíblica lucha entre Jacob y el ángel puede simbolizar este enfrentamiento entre el poeta y el lenguaje: “Así se quedó Jacob solo; y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. Y cuando el varón vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo, y se descoyuntó el muslo de Jacob mientras con él luchaba. Y dijo: Déjame, porque raya el alba. Y Jacob le respondió: No te dejaré, si no me bendices. Y el varón le dijo: ¿Cuál es tu nombre? Y él respondió: Jacob. Y el varón le dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido”. (Génesis 32, 24-28). Finalmente el poeta pide una bendición, el milagro secreto de Borges, la conclusión de una obra es así una bendición y un descanso para el artista.

²³ Es significativa la opinión de artistas como Frida Kahlo, para quien la creación era un motivo de alegría: “¿Qué es la alegría? La creación al descubrir.” (Kahlo 2005: 76). En algunos momentos el pensamiento romántico equipara bienbondad y alegría, y señala que “Un rasgo más regio todavía pertenece al verdadero poeta. Me refiero a su alegría, sin la cual ningún hombre puede ser poeta, puesto que el fin que se propone es la belleza” (Emerson 1943: 173).

de maravilla que rodea al poema. La *superconciencia* es un estado de éxtasis clarividente y compositor, en el que el poeta afina su sensorialidad y está más alerta y consciente que nunca. El delirio poético desata su furor pero mantiene el control en todo momento. El auriga sabe a dónde quiere que le lleven sus caballos. La sombra de Faetón ayuda a que las precauciones sean mayores.

Por el lenguaje ha habido una ruptura entre **conciencia y existencia**. Somos conscientes de que existimos. Unificar conciencia y existencia sería volver a un estado en el que el lenguaje surgiera de forma natural y no nos distanciáramos de nosotros mismos. Algo imposible pues también somos herederos de todo un lenguaje.

La creación de palabras nuevas e inexistentes era uno de los *juegos* favoritos de este *atleta verbal*. Esa relación con el lenguaje vincula la obra de Huidobro con la de otros grandes maestros que también originaron un léxico de íntima significación. En este caso habla de Rabelais, uno de los grandes autores del renacimiento francés. El disparo verbal es la búsqueda de momentos de sorpresa y asombro en lugares donde no los esperamos, una cuestión de expectativas.

En este sentido de la alquimia verbal y de la creación de la imagen total el Creacionismo está en clara relación con el Barroco. Lezama Lima habla de un eón barroco que es un *estado de espíritu* y que se va repitiendo, *circularmente*, en la historia del arte. Esta *era imaginaria* es un tipo concreto de imaginación que tiene su apogeo en determinado momento. Huidobro enarbola la bandera de un nuevo reino conquistado para sí: no hay normas a las que sujetarse, las imágenes creadas no sólo van más allá de la realidad, son *metarrealidad*, pasan a través del espejo imitador y dan a luz algo nuevo²⁴.

²⁴ Octavio Paz indica que la obra de Huidobro “Fue una poética que pretendía dar la espalda a la naturaleza y a la realidad. En Góngora, ha dicho Dámaso Alonso, las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje litera-

Yurkievich aplica a los modernistas algo que bien puede ajustarse a nuestra tesis, los vanguardistas “*como los poetas barrocos, desarrollan lo verbal intrínseco, proclaman la liberación de la escritura, cultivan los alardes técnicos, tienden al trovar clus, (...) tratan de escapar a toda rigidez normativa, a toda estrechez preceptiva, intensifican la invención, el ingenio, aumentan las incertidumbres, acrecientan la pluralidad semántica.*”²⁵

Otro paralelismo que cabría establecer como posible nexo entre el S.XVII y el XX es la convulsa situación política que se vivió en ambos momentos. No sería baladí pensar que las condiciones externas movilizan la recuperación de determinados *modelos* culturales.

En este sentido Octavio Paz afirma que hay un *manierismo* en la historia cultural del hombre que ha adoptado distintas facetas a lo largo del tiempo. Así es posible encontrar un hilo de Ariadna que despeja el dédalo de movimientos y que enlaza, bajo un mismo sentir subjetivista, el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo y el Vanguardismo.

En esta conexión Barroco-Creacionismo algunos autores afirman que la obra de Huidobro “*es de un barroquismo matemático, audaz en la expresión, despilfarradora de metáforas y está cargada de extravagancias y de imágenes con despintamientos o conseguidas con lupa.*”²⁶. Gerardo Diego, en su experiencia poética, también muestra una clara analogía entre el barroco más puro y la estética de vanguardia.

Estudiosos como Vicente Cervera han llegado a comparar, con feliz resultado, a Vicente Huidobro con Sor Juana Inés de la Cruz. En su

rio sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes. Lo mismo sucedía con las imágenes de Huidobro y los ultraístas.” (Paz 1998: 78).

²⁵ (Yurkievich 1976: 55).

²⁶ (Albareda 1961: 41).

ensayo, “El creacionismo de Sor Juana²⁷” afirma que ambos poetas adoptaron una “*perspectiva astral*” en la creación de sus obras. Es significativo además que justamente en los años de vanguardia aconteciera la puesta en valor del autor barroco por excelencia, Luis de Góngora. En estos autores destaca la poética del aire. Una ensoñación cósmica del universo poético que toma forma en metáforas aéreas y vuelos acrobáticos. Entre la metáfora barroca más original y los juegos de palabras huidobrianos hay un denominador común: el lenguaje entendido como posibilidad infinita. Lo barroco y lo creacionista se enlazan en la torsión ascendente de una columna salomónica que luego los precipita en picado hacia el poema final.

CONCLUSIÓN

Gerardo Diego compara los viajes del chileno con los de Rubén Darío, otorgando a ambos una dimensión apostólica y evangelizadora, disseminando una verdad poética por el mundo. Justamente es aquí donde tienen un valor singular el conjunto de manifiestos. Como textos programáticos conciertan con los objetivos que pretendió su autor. Difundieron una nueva forma de entender el arte y al artista. Funcionaron a modo de avanzadillas de un ejército en continua conquista, avanzando milímetro a milímetro en la inauguración y auguración de algo diferente e *inexplorado*. Fueron, en suma, una suerte de catequesis poética donde el poeta es, a la vez, dios y sumo sacerdote, donde el sacrificio es la palabra y el ofertorio la propia vida. La evangelización poética trasmite el alma y su luz resplandece en el fondo abisal de la conciencia.

Es evidente que debemos contextualizar estos textos en la época que los vio nacer. Esa Europa convulsa y cambiante, en todos los sentidos, que originó las obras de arte más modernas y los desastres más terribles. Entre la primera y la segunda Guerra Mundial fueron escritos la mayor parte de los manifiestos. Si a eso añadimos la Guerra Civil española y el papel tan implicado que el propio Huidobro tuvo

en ella, obtendremos el telón de fondo del *gran teatro del mundo* que el chileno conoció.

Es un momento clave en la historia cultural del hombre, pues en estos años acontecen las rupturas más grandes y conscientes con el arte precedente. En todos los ámbitos artísticos se quiere abandonar la centuria anterior para entrar en algo nuevo, acorde con los tiempos. En estas páginas hemos visto cómo, a pesar de sus continuos intentos de renovación, el pensamiento y la obra de Vicente Huidobro no dejan de estar en relación con la tradición anterior. Lo valioso no es la nueva reformulación de las metáforas, sino el cambio de actitud hacia ellas y la puesta en valor del *oficio* de poeta.

La figura de Huidobro es de una riqueza vastísima. En su paleta podemos encontrar pinturas de todas las épocas y utiliza todas las técnicas. Lo modernista y neorromántico se funden con lo más moderno, yendo siempre plus ultra lo conocido. Su valor seminal para la literatura contemporánea es indiscutible. Su profetización de la antipoesía, del humor en la literatura “seria”, el uso del juego y la experimentación, le dan el carácter de adelantado a su tiempo que él siempre intuyó.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones manejadas:

HUIDOBRO, Vicente (1893-1948)

----- (1957) *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar.

----- (1989) *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

----- (2003) *Obra Poética*. Madrid: Allca XX, Colección Archivos, edición crítica coordinada por Cedomil Goic.

Bibliografía crítica:

ALBAREDA, Ginés de, y GARFIAS, Francisco (1961): *Antología de la poesía hispanoamericana. Chile*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALONSO, Dámaso, GALVARRIATO DE ALONSO, Eulalia y ROSALES, Luis (1967): *Primavera y flor de*

²⁷ (Cervera 2005: 15).

- la literatura hispánica*. Madrid: Selecciones del Reader's digest.
- BACHELARD, Gastón (1958): *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2005): "El creacionismo de Sor Juana". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 665, enero, pp. 15-24.
- CROCE, Benedetto (1936): *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Bari: Gius. Laterza&Figli.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1940): *El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones*. Barcelona: Apolo.
- EMERSON, Ralph Waldo (1900): *Essays*. Londres: J.M. Dent&Sons.
- (1943): *Hombres representativos*. Barcelona: Iberia.
- FREUD, Sigmund (1948): *Obras completas I*. Madrid: Biblioteca nueva.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002): *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GIBSON, Ian (1987): *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929). 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo.
- (2009): *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- GONZÁLEZ, Federico (2004): *Simbolismo y arte*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- MONTAIGNE, Michel de (1971): *Ensayos*. Madrid: Edaf.
- PAZ, Octavio (1998): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1986): *Defensa de la poesía*. Barcelona: Ediciones Península, Col. Poética.
- TEITELBOIM, Volodia (1995): *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Ediciones Bat.
- YEATS, William Butler (1962): *Teatro completo y otras obras*. Madrid: Aguilar.
- YURKIEVICH, Saúl (1976): *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets.
- (1996): *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

MARTÍN MARÍN EGEA