

El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Vicente Huidobro

Jesús BENÍTEZ VILLALBA

Universidad Complutense de Madrid

Una buena parte de los estudios sobre la Vanguardia se han orientado fundamentalmente a enumerar 'ismos', fechas, nombres y títulos. Otros recopilan y, en ocasiones, estudian los manifiestos y textos teóricos que tanto gustaron a aquellos autores. También se ha valorado de forma sorprendente la cronología, hasta el punto de hacer creer, en algunos casos, que ser el primero en utilizar un recurso o en escribir sobre un cierto tema es ya una virtud o un mérito.

Entre todos estos tópicos, repetidos en ocasiones hasta la fatiga, se han olvidado, sin embargo, aspectos sobresalientes de las obras de los vanguardistas. En el caso de Vicente Huidobro (1893-1948), siempre se ha destacado su aportación a la poesía de la época, el hecho de ser uno de los primeros hispanoamericanos que participan de estas tendencias, el hacer caligramas antes que Apollinaire, sus intensas relaciones humanas con multitud de artistas durante sus años de residencia en París o en sus viajes a España.

La obra poética huidobriana —y muy especialmente *Altazor*— ha sido estudiada a lo largo de los años con cierta atención, aunque quedan evidentes lagunas (lógicas, por otra parte, si se tiene en cuenta su extensión). La orientación más frecuente en los trabajos publicados ha indagado sobre la relación del autor con sus contemporáneos o la originalidad de los textos, pero son ciertamente escasos los ejemplos que en que se destaque la coherencia del total de la obra del chileno. Comenzó a publicar siendo aún muy joven y ya es conocida su búsqueda permanente de nuevas formas, el hacer entrar en crisis el texto hasta el punto de que se pierdan las estructuras gramaticales, la concordancia, la coherencia lógica y espacial de sus escritos, y

muchos otros fenómenos que hacen del conjunto un ejemplo tan atractivo como variado y poco sistemático en apariencia.

Sin embargo, hay aspectos de la poesía de Vicente Huidobro que muestran una constancia y una armonía sorprendentes. Desde sus textos inaugurales, como el ambicioso poema titulado *Adán* (1916), ya encontramos la permanente referencia a dos actividades fundamentales para la vida del ser humano: “conocer” y “decir”. La primera se refleja en la abundante repetición de verbos del campo semántico del ‘mirar’ (contemplar, ver, observar, distinguir, examinar, descubrir, divisar, etc.) y supone una forma de conocimiento mecánica, física, objetiva. Con el segundo grupo de términos, referidos a los actos de palabra, se hace alusión a otra forma de conocer más elaborada, más literaria, que es el resultado del trabajo intelectual de la persona, el que le permite la configuración verbal de sus pensamientos, ideas y emociones. De manera que, desde sus libros iniciales ya podemos encontrar frecuentes asociaciones entre palabra y conocimiento, y la clara referencia a que, para expresar sus conceptos, sentimientos o sensaciones, la persona tiene que recurrir necesariamente al acto verbal como única herramienta válida. Pero esta herramienta está, por su propia naturaleza o por torpeza en su uso, en permanente crisis, en una situación de inestabilidad continua que pone en cuestión su sistematicidad y que obliga a revisar sus valores o a que alteremos sus normas de utilización para tratar de descubrir sus más íntimos mecanismos. Y estos rasgos se mantendrán en toda la producción, incluida la prosa.

Respecto a la obra narrativa de Huidobro, los estudios son mucho menos abundantes y también se han movido en unos límites excesivamente tópicos. Comenzó su producción en prosa con *Mío Cid Campeador* (1929), texto que se ha valorado en el ambiente vanguardista por presentar ciertas rupturas muy evidentes. Por una parte, se han destacado las palabras de introducción en que el mismo Huidobro explica, con tono que oscila entre lo intelectual y el mayor desenfado, que escribe la historia del Cid porque quiere recrear la figura de un héroe histórico y lo ha buscado en su propia familia (1). Se narra, evidentemente, la historia de Rodrigo Díaz de Vivar, pero no se sigue un modelo fijo: en ocasiones, encontramos ecos del *Poema*, otras veces se siguen fielmente los datos históricos, y también se utilizan motivos del Romancero o de otros varios orígenes. Desde el punto de vista de la técnica, en este relato destaca su composición mediante fragmentos textuales extraordinariamente breves, siempre con un título, que dan al conjunto del mismo un ritmo dinámico, de imágenes aparentemente inconexas que se suceden sin un nexo explícito y que en cierto modo se aproximan a la técnica de viñetas de los ‘comic’. Por otra parte, también llama la atención la frecuente mezcla de estilos o de niveles lingüísticos que aparecen a lo largo del relato: encontraremos un vocabulario arcaico, propio de la época en que transcurren los hechos, mezclado con usos exclusivamente

(1) Lo que no es inexacto, ya que su padre ostentaba título de nobleza.

utilizados en el siglo veinte (del periodismo, de la publicidad), momentos de un lirismo sorprendente, basados en usos metafóricos muy ricos y, poco después, se emplean formas mucho más prosaicas tomadas del léxico técnico de orígenes muy variados. En conjunto, se trata de un relato lleno de sugerencias a través de las alteraciones de su técnica y de su coherencia léxica, pero que mantiene su unidad por tratarse de la historia de un héroe conocido por todos y por el dinamismo con que se desarrolla.

Las siguientes novelas de Huidobro, *La próxima (Historia que pasó un poco tiempo más)* (1934) y *Papá o El diario de Alicia Mir* (1934), tienen quizás mayor interés como manifestación personal de las inquietudes y obsesiones personales del autor que como formas de búsqueda puramente literaria. En esta última, una joven relata a través de su diario la historia de su padre, de su fracaso matrimonial y la incompreensión de la esposa. En el fondo, Huidobro está hablando de sí mismo, ya que por esas fechas había vivido una crisis similar, provocada por su enamoramiento de la jovencísima Ximena Amunátegui, con la que se escapó a París finalmente y provocó un enorme escándalo en su país.

Durante estos años, Vicente Huidobro se muestra influido por ideas filosóficas, de definición difícil pero extraordinariamente pesimistas y negativas, que le hacen ver el mundo como un problema sin solución y, consecuentemente, escribe textos de tono muy depresivo, como *Altazor*, *Temblor de cielo* y la novela titulada *La próxima*. En ella, mediante una técnica narrativa ‘tradicional’, se plantea una imagen del mundo cercana a lo apocalíptico ante la inminente llegada de una próxima guerra mundial que, sin duda, lo destruirá; en consecuencia, un grupo de personas organiza la utópica creación de una nueva sociedad en el centro de Africa (en Angola) donde todo el que quiera podrá vivir de una forma mucho más libre, justa y democrática. El proyecto fracasa y el protagonista se orienta hacia soluciones menos teóricas.

El cuarto texto narrativo (2) de Huidobro, *Cagliostro (Novela-film)* (1934), también es un relato que investiga sobre las técnicas propias del género. El mismo autor anuncia desde una carta inicial dirigida a su amigo el actor Douglas Fairbanks que se trata de lo que denomina “novela fílmica”. Es una historia de aventuras, ambientada a finales del siglo dieciocho, con momentos de magia, persecuciones, escenas de amor, traiciones, algunas connotaciones políticas, etc., centrada en la figura de el misterioso personaje que le da título. El ritmo acelerado se complementa con el uso de recursos innovadores, casi siempre orientados a valorar todo lo gráfico o lo visual (3): por ejemplo, una especie de *collage* logrado por superposición de imágenes,

(2) *Temblor de cielo*, de 1931, se ha considerado siempre como prosa poética.

(3) Recordemos que, hasta esos años, el cine era mudo. Precisamente la llegada del sonoro frustró la realización de la película cuando el mismo Luis Buñuel se interesó por el guión que había sido premiado en Hollywood.

la alternancia de episodios, la ruptura temporal y espacial por tratarse de visiones del mago protagonista, etc. En su conjunto, *Cagliostro* intenta la utilización de abundantes recursos renovadores, fácilmente asociables al vanguardismo por su proximidad a lo cinematográfico, forma de expresión artística que comenzó a adquirir importancia universal en estos años.

La siguiente publicación en prosa de Vicente Huidobro, *Tres inmensas novelas* (editadas en 1931), recupera y potencia de forma muy acusada la línea investigadora y vanguardista del autor. En todas las ediciones, se hace constar que se trata de unos textos escritos en colaboración con el escultor Hans Arp y, efectivamente, parece que surgieron de varias conversaciones entre los dos artistas durante una vacaciones en la playa. Estas *Tres inmensas novelas* se han visto frecuentemente como textos un tanto frívolos y superficiales, pero quizás no lo sean tanto. El título del conjunto ha quedado incomprendido por una parte de la crítica al haber sido leído apresuradamente: se ha tomado como una muestra de literatura del absurdo y no se ha visto que, efectivamente, son tres ‘novellas’, tres relatos cortos en los que no hay ninguna medida, sin mesura, y, por lo tanto, son literalmente “inmensas”. Aquí encontramos al Huidobro más investigador y distante de las formas narrativas tradicionales. Los tres textos presentan subtítulos que hacen referencia a unos supuestos géneros literarios: “Salvad vuestros ojos. Novela posthistórica”, “El jardinero del castillo de medianoche. Novela policial” y “La cigüeña encadenada. Novela patriótica y alsaciana”. Es evidente la irónica alusión contra las normas tradicionales, la burla hacia los géneros desde la supuesta creación de textos que se autodefinen dentro de otros similares pero inexistentes. Por lo demás, los relatos se desarrollan mediante un lenguaje absolutamente alejado de los usos gramaticales utilitarios o tradicionales. Las frases no mantienen coherencia gramatical ni lógica, pero siempre queda un nivel de relación connotativa entre las palabras que nos permite discernir, con vaguedad pero también con seguridad, un contenido en el texto. En el fondo, se están aplicando a la prosa narrativa algunos de los recursos más habituales en el lenguaje poético de la vanguardia con el fin de resaltar no sólo la imagen de un mundo irracional, sino también la necesidad de renovar las formas y estructuras habituales en la creación artística. Las ediciones de esos textos que han aparecido a partir de 1935, se ven completadas con otros dos (escritos en 1932) que llevan el expresivo encabezamiento de “Dos ejemplares de novela”, en los que, nuevamente, volvemos a encontrar fórmulas similares.

En su conjunto, la obra de Huidobro quizás se podría relacionar con una cierta tradición subversiva, muy localizada en Europa, que viene desarrollándose en el arte especialmente desde el siglo XIX. A esta tendencia se le añade el conocido gusto por lo experimental de los vanguardistas, que es también una búsqueda de la libertad dentro de las leyes literarias —no menos “sagradas” que las políticas o religiosas—. Y en esta dirección podemos situar las transgresiones temáticas de *Mío Cid Campeador*, las forma-

les de *Tres inmensas novelas* y las globales (que alcanzan incluso a la tradición poética y al sistema lingüístico) que se llevan a cabo en *Altazor*.

La última obra narrativa de Vicente Huidobro es *Sátiro* o *El poder de las palabras* (1939). Después de haber investigado en y con las fuentes literarias, de haber ensayado la unión de diferentes formas del arte, de intentar la expresión autobiográfica de asuntos personales y políticos, de plantearse finalmente la revisión de los géneros literarios e incluso de las categorías gramaticales, parece que Huidobro ha cubierto toda la gama de posibilidades de renovación y que en su último texto retrocede a formas más anticuadas. Y es que ciertamente *Sátiro* es una novela de apariencia más conservadora en su técnica. En ella encontramos que el autor ha retomado unos recursos narrativos mucho más tradicionales: el lenguaje mantiene, en su conjunto, una lógica absolutamente similar a la de los usos utilitarios o cotidianos, y hay una coherencia semántica y sintáctica casi general (4). En el texto predomina un narrador omnisciente que se alterna sin regularidad con otro en primera persona y, aunque es difícil saber con certeza el tiempo en que se desarrolla la acción (a pesar de que hay alusiones a las estaciones, de forma que sabemos que comienza en primavera y acaba en invierno), son frecuentes las referencias cronológicas clásicas (del tipo de “al día siguiente”, “una semana después” o similares). Pero la gran novedad del texto se encuentra en que todo él gira en torno a una sola palabra: SÁTIRO.

Formalmente, el relato se estructura en cuarenta y tres capítulos sin títulos, tan sólo encabezados por números romanos. La novela tiene, en líneas generales, dos partes muy desiguales en extensión: en la primera, formada por los dos primeros capítulos, conocemos al personaje protagonista Bernardo Saguen, sus actividades, sus gustos estéticos, su vida en París y el inocente suceso que va a cambiar totalmente su vida. Se trata de un hombre joven, “sensible” e independiente, pero dentro de lo que un tópico literario definiría como “normal”. El resto de la novela se dedica a reflejar la evolución psicológica hasta el sorprendente momento final. En conjunto, es la historia de la degeneración mental de una persona, la descripción del progresivo deterioro espiritual de un individuo producido por un hecho de apariencia inofensivo.

A lo largo de la historia, se hace referencia a la *Aurelia*, de Gerard de Nerval, novela de la locura y sobre la locura (5) pero no es este el caso. A pesar de que las novelas “de locos” tienen antecedentes muy abundantes dentro de la llamada literatura fantástica (seguramente uno de los primeros textos sea *Lenz*, de Georg Büchner, escrita en 1835 y publicada en 1839), *Sátiro* no es una novela sobre aunque el texto es, en parte, palabras de un

(4) Aunque, inevitablemente, hay momentos en que se pueden encontrar abundantes ejemplos de metáforas, de imágenes no lógicas, de símbolos, etc.

(5) El autor la escribió después de un período de enajenación y con ella demostró aceptar y superar su enfermedad.

loco. También se mencionan en el relato otros escritores que, durante sus vidas tuvieron relación con la locura por sufrirla o por ser juzgados como tales: William Blake, Hoedelrin, Emily Brontë y algún otro. Pero tampoco podemos pensar que *Sátiro* pueda relacionarse con la línea de autores que han introducido el tema de la locura en sus escritos (6) porque detrás de este tipo de novelas hay frecuentemente sensaciones de culpa o de pecado (7) y, en este caso, apenas hay alguna referencia religiosa y tan sólo se hacen ciertas alusiones a la sociedad.

Comienza el texto con una frase categórica, sencilla: “Bernardo Saguen estaba contento” (465) (8). Después, conocemos su descripción física (treinta y cinco años, un metro setenta y seis, acomodado) y espiritual (amante de las artes, extraordinariamente sensible y extremo en sus cambios, en ese momento se siente satisfecho y optimista). Vive en París, en un piso reflejado también de forma bastante minuciosa, es una luminosa mañana de primavera y él está alegre y feliz. Dice el narrador: “Iba contento, se reía solo, reía con los árboles, con el aire, con el sol” (466). No se sabe si la “presencia de Bernardo producía la primavera o si la primavera producía su presencia” (466).

El capítulo II comienza en la misma línea aparentemente positiva: “Era el día de su buena suerte, uno de esos días de buena suerte de que gozan todos los mortales y que son tan pocos en la suma total de nuestros días” (466). Y, más adelante, “El cielo sonreía, la calle sonreía; adentro de sus pasos saltaban conejitos alegres” (466). Durante su paseo, Bernardo observa cómo una niña de unos diez años mira con ansiedad el escaparate de una confitería en la calle Valmont. Entra en el establecimiento, compra unos chocolates y se los da a la niña. En ese momento, la portera de una casa vecina, que ha observado la escena, le grita la terrible palabra, “sátiro”, y desaparece en su portal. De inmediato cambia la imagen del mundo, todo se vuelve sombrío. El narrador se pregunta “¿Cómo es posible que una frase canalla pueda romper una hermosa mañana?” (467).

El resto de la novela es la descripción del proceso de deterioro espiritual del protagonista hasta llegar a la locura. La horrible palabra ha entrado en su cerebro, está instalada dentro de su espíritu y comienza su acción corruptora. Como la práctica totalidad de la obra huidobriana, todo el relato gira en torno a una concepción de la palabra extraordinariamente constante y significativa. Véase, como muestra, la siguiente reflexión del narrador:

(6) Edgar Allan Poe, Hoffmann, Maupassant, Stevenson, Arthur Machen, H. G. Wells, Henry James, Villiers de l'Isle Adam, Bram Stoker, Ambrose Bierce, Dostoievski, Hawthorne, y muchos otros de épocas variadas.

(7) Recordemos que la enfermedad como castigo divino tiene abundantes antecedentes desde la *Biblia* y la literatura griega hasta nuestro días.

(8) Utilizamos la edición de *Obras completas* publicada en dos volúmenes por la Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1976. En futuras citas recogeremos el número de página entre paréntesis y siempre se referirán al segundo volumen.

“¡Qué extraño animal es el hombre! Es imposible que una palabra pueda contener tanto poder mágico, tal potencia de trastorno. Y, sin embargo... Parecemos ignorar que la palabra no es una cosa abstracta, ni es algo muerto. Las palabras viven, crecen, se desarrollan. Son extraordinariamente sensibles. La palabra se incorpora a nuestro organismo, y es un agregado a nuestro ser, a nuestras células más finas, que son su campo de cultivo” (534).

En estos primeros capítulos se constata de forma sistemática la compleja definición del mundo de Bernardo Saguen: es un hombre hipersensible, contradictorio y libre, que mantiene buenas relaciones con un grupo, limitado pero variado, de amigos, que se dedica a traducir ocasionalmente obras literarias de otros idiomas y tiene como aspiración futura llegar a ser escritor. Este rasgo permitirá al autor introducir en el relato de forma más aceptable momentos en que habla el personaje de Bernardo alternados irregularmente con palabras del mismo narrador que, por cierto, desde el mismo capítulo II se permite aparecer de forma muy explícita cuando dice “siempre me han asustado los seres con tanta facilidad para la tristeza o la alegría” (467). Por otra parte, el propio Bernardo en estos mismos capítulos iniciales introduce frecuentes juicios sobre la literatura o el arte y llega a afirmar: “estoy cierto de que si yo escribiera, se me oiría como si hablara” (470). De esta manera ya encontramos en el capítulo V una extensa autodefinition del protagonista que inicia uno de los rasgos más destacados del relato: la progresiva presencia de fragmentos escritos en primera persona, que van reflejando el desarrollo de los desajustes mentales del mismo Bernardo Saguen y, a la vez, van sirviendo como válvula de escape, coartada o engaño de palabras, para decir a los lectores lo que está pasando sin que nos demos cuenta. El ‘monólogo interior’ aparece así de forma sistemática en sus distintas posibilidades, desde sus formas más clásicas o convencionales hasta sus variedades menos lógicas o más desordenadas.

También en el capítulo III encontramos otro rasgo bastante significativo: la definición que se nos ofrece de lo que es la poesía y el poeta. Tras una conversación con sus amigos, Bernardo reflexiona: “Todo es mentira, sólo la poesía es verdad (...) La poesía es un *a priori* que se prueba por sí mismo” (468). Y tres páginas más adelante dice el personaje:

“¿Cuál es la realidad? El poeta es el único que la conoce y todos creen, al revés, que es el único que la ignora. El poeta suscita la realidad, no acepta cualquier realidad, sino aquella que resuena en el plano de su espíritu. Va por el mundo creando realidades, porque las cosas más apartadas, más grandes, más pequeñas, más escondidas se dan la mano ante sus ojos” (471).

Estas breves referencias al propio oficio de Huidobro pueden reflejar precisamente sus ideas sobre el tema y no deja de ser significativo que la propuesta de enfrentarse al mundo desde un punto de vista “poético”, que

aquí parece querer decir “verbal”, ofrezca unas connotaciones trascendentes: “palabra”, “realidad”, “verdad” se encuentran y armonizan en la creación poética y por eso el poeta es el individuo que está más cerca del conocimiento profundo del mundo (9). Pero todo esto se dice cuando en el alma de Bernardo Saguen ya ha penetrado el cáncer de la palabra ‘antipoética’, utilitaria y cruda de la portera de la calle Valmont.

Además, también en el comienzo de la novela, aparece un personaje femenino, Laura Valmont, de cierta importancia. Es actriz, amiga de un amigo y Bernardo intentará más adelante encontrar en su relación sexual con ella un refugio para su ansiedad, pero todo acabará en violencia e incomunicación. Es curioso que Huidobro haya puesto el mismo nombre a esta mujer y a la calle donde sucede el encuentro con la portera. Laura en realidad no se llama así y tiene la costumbre de cambiar caprichosamente los nombres a todos aquellos que le rodean. Pero, en el caso de Bernardo, considera que su nombre está perfectamente adecuado a su persona. Puede esto significar que las palabras que surgen del “origen Valmont” responden a una forma de verbalidad mucho más adecuada, más cercana a la verdad (10).

El resto de la novela recoge de forma pormenorizada, estudiada, todo el proceso de degeneración mental de Bernardo Saguen. Para ello se alternan de manera irregular los fragmentos del narrador omnisciente y los monólogos del protagonista, casi siempre entre comillas, que tienden a unos desarrollos cada vez más caóticos en apariencia. En ellos podremos encontrar reflexiones de tipo estético, opiniones sobre temas diversos, como este curioso momento en que Bernardo se plantea su existencia como personaje:

“¿Pero soy un personaje real? ¿Y si yo no fuera un personaje real, si fuera solamente la creación de un ser tan potente que me hace creer en mi realidad? Acaso no existo... No soy una realidad, estoy viviendo una novela, una novela monótona, exasperante de monotonía, una espantosa novela. ¿Qué autor desesperado me está haciendo cruzar su mundo de horrores, me está haciendo vivir su desesperación, se está librando de sus angustias y sus monstruosidades por medio de mi persona?...”(559).

Así intenta Bernardo explicarse su propia situación psicológica. En este sentido, Huidobro ha llevado a cabo una profunda labor de preparación y documentación científica. Toda la novela recoge de forma muy correcta la evolución, síntomas y rasgos fundamentales de lo que en psiquiatría se denomina ‘esquizofrenia paranoide’, enfermedad cuyo desarrollo habitual tiene un enorme parecido con el proceso humano de Bernardo: alejamiento

(9) Lo que contrasta con otra frase del capítulo XV: “Un libro es un tejido de trampas para esconder el alma verdadera” (500).

(10) Observemos, también, que el nombre Valmont, entendido como unión de “valle” y “monte”, se puede entender como armonización verbal de opuestos, con las connotaciones que esto ha tenido tradicionalmente.

de la realidad, dudas sobre la propia personalidad, deseos contradictorios, creencia de que los demás poseen partes del propio cuerpo, manía persecutoria, abundantes alucinaciones auditivas, delirios y un definitivo desdoblamiento de la personalidad.

Todo el desarrollo de progresivo distanciamiento del mundo que sufre Bernardo se refleja a lo largo del texto por medios muy diversos. Formalmente, por ejemplo, se destaca que los capítulos XXV a XXXI comienzan en pasado y unas líneas más adelante continúan en presente, con alternancias que insinúan una dialéctica del ayer frente al hoy o del mundo frente al yo llena de dolorosos contrastes. Desde el punto de vista de la historia, también encontramos las tentativas del protagonista de mantener relaciones amorosas sucesivamente con tres mujeres: Laura, intelectual y sofisticada, con la que se desarrollan unas relaciones bastante violentas; Susana, más elemental y superficial; y finalmente, Ina, que parece ser un intento de reencontrar a la madre (ya sabemos que el protagonista quedó huérfano siendo muy niño y que tuvo una infancia bastante infeliz). También aparecen algunos amigos (Mario Viner, Pedro Almora) que son, del mismo modo, una especie de conciencia moral, intelectual y política. Pero quizás sea mucho más representativa la aparición de toda una serie de símbolos de interpretación más o menos difícil. Así, por ejemplo, aparece un extraordinario canto al árbol (498-500), cuya presencia es una constante también en la obra poética huidobriana.

Pero una de las referencias simbólicas más repetidas es la aparición en el texto de alusiones a una *gruta mágica* o al *descenso a una cueva* que casi siempre provocan la momentánea tranquilidad de Bernardo. Este motivo aparece unas nueve o diez veces a lo largo de la historia (11). En los primeros capítulos, donde todavía se mantiene cierta estabilidad mental del personaje y la paralela coherencia lingüística del texto, se asocia la llegada a la gruta con la estancia en parques y el encuentro con niñas de unos diez años. Conforme avanza el texto, van desapareciendo las referencias inmediatas a la realidad y tan sólo se mantienen las alusiones, bastante inconexas, al descenso a esos mágicos lugares. La asociación de la gruta o cueva con el sexo femenino es muy evidente, pero también es susceptible, simbólicamente, de entenderse como un descenso a lo primordial o primigenio, una búsqueda del misterio o un viaje introspectivo. Seguramente que todos esos valores están presentes a lo largo de la novela, pero la inmediata relación con el sexo hace que el relato se llene de sugerencias. En los párrafos finales, los lectores y el propio protagonista recobramos simultáneamente la conciencia de la realidad: es el momento en que los vecinos derriban la puerta del piso y encuentran a Bernardo con el cadáver de una niña a la que acaba de asesinar y seguramente violar. Este durísimo y abrupto final, en un proceso de

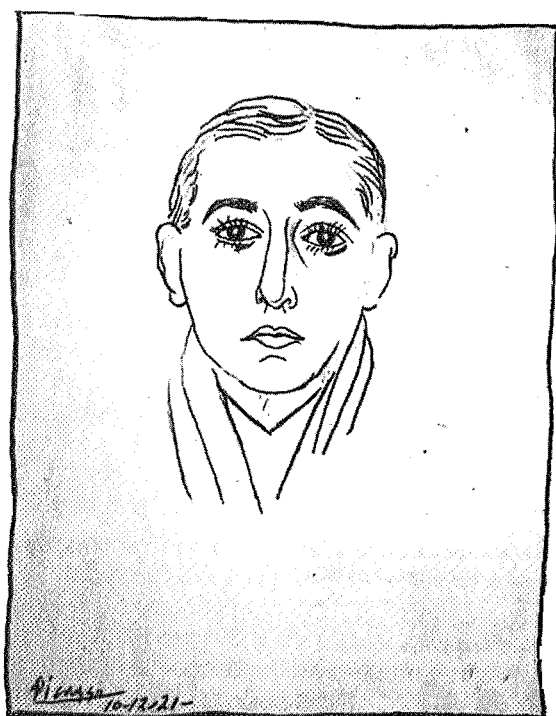
(11) En los capítulos XXV, XXVII, XXVIII, XXX -quizás dos veces-, XXXI, XXXII, XXXVIII, XLII y XLIII.

reflujo semántico muy interesante, hace que nos planteemos la reconstrucción de lo que habíamos leído hasta entonces. Como en esta última escena aparece una referencia explícita a la repetida “gruta”, ¿no serán también violaciones y asesinatos todas las anteriores apariciones del mismo tema?

Entonces, la figura de Bernardo, atormentado por unas inquietudes estéticas, filosóficas o políticas, se carga de rasgos morales negativos, deja de ser un inquieto renovador y rebelde, y comienza a ser un peligro para la colectividad. Y, así, podemos comenzar a rastrear otro aspecto que ha estado presente durante todo el relato de forma latente y que, sin embargo, pudiera ser uno de los más importantes del conjunto: la relación entre el ser humano y su entorno social. A pesar de que *Sátiro* es una novela que habla de un individuo aislado y muy concreto, está permanentemente al fondo la sociedad de una gran ciudad que, a pesar de su modernidad y riqueza artística o económica, permite la aparición de miembros que ella misma no admite.

Y, en la misma línea, aún se plantea otro tema muy inquietante: ¿Bernardo Saguen era un “sátiro”, un violador y asesino potencial desde su infancia y la palabra activa su latente reacción antisocial, o era un individuo solitario, atormentado e hipersensible al que la sociedad le atribuye un papel y no le queda otro remedio que asumirlo para ser aceptado? Formulado de otra manera, ¿él *era* un “sátiro”, o *la palabra le hace* “sátiro”? La aceptación de una respuesta u otra (12) tiene muy serias implicaciones sobre los límites de la libertad del individuo. De forma que se puede entender, en la primera opción, una solución determinista y con escasas posibilidades para la persona. Pero si es la palabra la que provoca los sucesos de la novela, los límites en la conducta del hombre son esencialmente verbales y se establecen en la convivencia, a través de las estructuras sociales. No parece fácil encontrar una respuesta definitiva, pero lo que sí está muy claro es que todo el proceso se desencadena a partir de que la portera, con intención agresiva, dirige su grito al inocente Bernardo. En este sentido, toda la novela se convierte en una inquietante reflexión sobre el uso social de la palabra, sus peligros, implicaciones y la enorme capacidad de destrucción que un acto, que creemos inocente o mecánico, puede llegar a tener. En la misma línea de visión apocalíptica de los últimos trabajos de Vicente Huidobro, y dentro de su permanente y profundo conocimiento lingüístico, es una llamada de atención hacia una escrupulosa utilización del medio de comunicación esencial para la vida del hombre en colectividad, para que seamos conscientes, de acuerdo con el subtítulo de la novela, del inmenso poder que tienen las palabras.

(12) El propio Bernardo parece aceptar al final del capítulo XIV que la portera tenía razón, en contra de los lógicos deseos del lector que siempre preferiría que el ‘héroe’ fuera un modelo positivo.



Vicente Huidobro pintado por Pablo Picasso, 1921.

diente nuevo que agranda nuestro estrecho concepto de realidad. Pero en una fase posterior, cuyos hitos son el poema *Altazor* (1931) y el manifiesto "Total" (1932), encontraremos que su proyecto de liberación estética requiere la revolución integral del hombre y la del propio lenguaje. Por tanto, junto al cuestionamiento del realismo tendremos que considerar la posición de Huidobro frente al lenguaje, pues, como veremos enseguida, el nexo realidad-palabra es para el poeta chileno un objetivo que debe combatirse desde las funciones internas de una lengua poética regenerada.

1. "La cosa creada contra la cosa cantada"

El primer objetivo de la batalla vanguardista y en particular creacionista fue dinamitar el vínculo de la poesía con la realidad. Tal vez era ésta la idea que Huidobro vislumbró y expresó con mayor claridad antes de su marcha a París. El manifiesto "Non serviam" (1914) sintetiza con precisión la idea base del Creacionismo:

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo. (..) Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: "Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores". Yo te responderá que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse

(I, 715) (1).

A su llegada a París, Huidobro encontrará que Pierre Reverdy también escribía contra el realismo y vislumbraba nuevos matices, expuestos con estas palabras en "Sur le cubisme" (*Nord-Sud* n° 3, mayo 1917):

El cubismo es un arte eminentemente plástico: pero un arte de creación y no de reproducción o de interpretación.

(...) Pertenece a una época de creación artística donde ya no se cuentan más historias de una manera más o menos agradable, sino donde se crean obras que despegándose de la vida, entran allí porque tienen una existencia propia, fuera de la evocación o de la reproducción de las cosas de la vida. *Por eso el Arte de hoy es un arte de gran realidad. Pero es preciso atender realidad artística y no realismo; es el género que nos resulta más opuesto* (2).

(1) Todas las citas de Huidobro, salvo indicación contraria, pertenecen a la edición de sus *Obras Completas*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976. Junto a los textos citados se hace constar entre paréntesis el tomo y la página correspondientes a esta edición.

(2) Reproducido en Cedomil Goic: *La poesía de Vicente Huidobro*, Universidad Católica de Chile, Eds. Nueva Universidad, 1974, p. 70. El subrayado es nuestro.

Gestar “un arte de gran realidad” es también el objetivo de Huidobro, cuando afirma que el poema se incorpora al mundo como una realidad nueva. Y, en efecto, el Creacionismo no se plantea tratar un tema real con más originalidad que sus predecesores, ni con una técnica más novedosa. En rigor, Huidobro huye de los “temas” como de los clichés retóricos, en la medida en que huye de una poesía “alrededor de”. “La cosa creada contra la cosa cantada”, nos dirá Huidobro en “El creacionismo” (I, 732). Por eso la comparación, esencia de toda referencia analógica con la realidad, también quedará cuestionada en *Altazor* mediante la parodia de “los furtivos como iluminados”, que da lugar a la extensa secuencia de comparaciones del Canto III:

Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles (...) (I, 406)

La evocación somera de estas manifestaciones de Huidobro sobre una poesía sin términos de comparación con la Naturaleza ilustra el permanente empeño del poeta chileno por la consecución de una poesía autónoma. El radicalismo de sus enunciados teóricos, sin embargo, no encuentra un reflejo nítido ni un procedimiento único en su poesía, que exploró muy diversos modos de hacer triunfar el propósito inicial.

Es común entre los críticos que se han ocupado de su obra considerar que el Creacionismo fue un ilusorio alarde de absolutismo estético que llevaba en sí mismo la semilla del fracaso. A este respecto, se le suele conceder una etapa “pura” y un posterior declive hacia derroteros poéticos menos exigentes respecto a la disciplina creacionista. O bien la alternancia de una poesía “creada” con elementos imaginativos con otra cuyo referente es la realidad objetiva.

Muchos son los críticos que han recurrido al período de vigencia del cubismo para establecer los límites del Creacionismo efectivo. René de Costa, por ejemplo, estima que hacia 1920 el grupo cubista había perdido cohesión a causa de la muerte de Apollinaire y del creciente protagonismo de Dadá, y que al mismo tiempo la poesía de Huidobro experimentaba modificaciones que la apartaban de la concepción cubista, aunque su autor se empeñara en seguir sosteniendo la teoría y el proselitismo creacionistas. Según De Costa, parecía no reconocer que su teoría era “impracticable” y que carecía de seguidores:

[Huidobro] sabía que libraba, solo, una batalla perdida en pro de la autonomía total del poema, del poema creado, “en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia” (*Le Créationnisme*). Esto fue siempre más una meta que una realidad, y para fines de 1925 ya había abandonado la meta. (...)

Su propia práctica poética, igualmente, se estaba desarrollando de tal modo y con un ritmo tal que él mismo comenzaba a quedar fuera de los marcos teóricos del creacionismo que, cabe repetir, *son los del cubismo* (3).

Otros críticos han señalado en términos similares los límites del Creacionismo: George Yúdice lo ha hecho desde la minuciosa óptica de la gramática textual, y Luis Navarrete Orta a partir de una sistemática confrontación entre el contenido de los manifiestos creacionistas y su desajuste respecto a la praxis poética. El crítico venezolano pone de relieve que Huidobro intentaba sostener hacia 1925 la pureza del Creacionismo cuando éste se había convertido en “un cajón de sastre” que acogía nociones contradictorias, y cuando su poesía exploraba ya otros derroteros que contravenían principios básicos de la teoría creacionista, como los de una poesía traducible, no basada en rimas y recursos fónicos, sino en la independencia del “objeto creado” respecto a la realidad (4). Por su parte, David Bary estableció una diferencia temática —temas inventados y temas con referentes objetivos (la guerra, la Torre Eiffel), el espíritu profético, etc.)— para demostrar que incluso en su época cubista Huidobro faltó a los preceptos de una poesía íntegramente “creada”(5).

Como ha señalado George Yúdice, estos juicios de Bary son el resultado de una lectura estrictamente literal de los presupuestos creacionistas sobre la búsqueda del poema absolutamente autónomo de la realidad. Para Yúdice la elección de los temas (inventados o reales) no es la que condiciona el cumplimiento o el incumplimiento de la teoría creacionista, sino el tratamiento técnico de los mismos, sea cual fuere su naturaleza. De ese modo lo significativo del Creacionismo sería la consideración del poema como composición estructurada por la ordenación de sus elementos en un organismo que genera su sentido poético en virtud de la exploración de ciertos recursos semánticos, hasta lograr una práctica de su escritura basada en “una poética del contenido” (6).

En fin, otros críticos, sin desmerecer los hallazgos poéticos de Huidobro, rechaza de plano la teoría creacionista por su propia incongruencia. Es el caso del crítico francés Claude Cymerman, quien plantea la cuestión con drásticos razonamientos. A partir del esquema sobre los procesos que dan lugar al poema creacionista, aportado por Huidobro en su manifiesto “La creación pura” (Mundo objetivo> sistema> mundo subjetivo> técnica> retorno al

(3) René de Costa: *Huidobro: Los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. pp. 106-107 y 115-116. El subrayado es nuestro.

(4) Luis Navarrete Orta: *Poesía y poética en Vicente Huidobro (1912-1931)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1988. p. 171 ss.

(5) David Bary: *Huidobro o la vocación poética*. Granada, Universidad de Granada, 1963.

(6) George Yúdice: *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires, Galerna, 1987, p. 37.

mundo objetivo), Cymerman objeta que ese “retorno al mundo objetivo” como “hecho nuevo creado por el artista” es falsa: esa nueva realidad creada no es tal como ente objetivo, pues se ha forjado en la subjetividad del poeta: “su realidad —escribe Cymerman— no es de hecho sino una *no-realidad*”.

Por eso afirma:

Esta teoría, por ingeniosa que parezca, no deja de ser una ficción, una quimera o una utopía, por no hablar de una falsificación, de una mistificación o de una simple impostura (...) La teoría huidobriana no resiste el análisis y no es, en el fondo, sino una visión de poeta (7).

Pero es que, efectivamente, Huidobro se empeñó en demostrar que un hecho creacionista es un hecho de arte y no puede respirar otra atmósfera que la irradia a su ser estético. Su objetivación o salida a la realidad tras el proceso creativo no desemboca en el mundo de los objetos contingentes, sometidos a legislación lógica, sino a otro plano de realidad estética regido por leyes poéticas. Por eso advierte en su ensayo “La creación pura”:

Es preciso hacer notar esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte; una que existe antes del artista, y otra que le es posterior, que es producida por éste (I, 720).

Esta idea nos conduce a un concepto central del Creacionismo: su autodefinición como un *nuevo realismo* que se diferencia tajantemente del realismo tradicional porque se ha liberado del gozne entre la palabra y su referente real, es decir: entre la palabra y su función denotativa. El poema creado, como nos aclara Huidobro, no es un hecho empírico constatable. Si lo fuera dejaría de ser una creación para convertirse en denotación de la realidad inventariable. Y es más: en un esfuerzo superior, Huidobro también pretenderá abolir de su concepción poética otra función del lenguaje considerada tradicionalmente “poética”: la connotativa.

2. *Un poema es un poema*

En una obra incendiaria de juventud, *Pasando y pasando*, publicada en Chile en 1914, Huidobro incluyó su trabajo titulado “El arte del sugerimiento”. En este texto temprano se aprecia con diafanidad la raíz simbolista y modernista de las primeras nociones estéticas huidobrianas. La poesía debe buscar “una originalidad inteligente” (I, 692) y huir tanto de la elocuencia explicativa como del tópico y del fósil retórico. Esa “guerra al cliché” tendrá otra finalidad: “No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstrucción al intelecto del lector” (I, 691). Una

(7) Claude Cymerman: ‘*Le creationnisme ou l’irrealisme magique (à propos de la métaphore dans Altazor)*, América. Cahiers du CRICCAL, n° 6. Publications de la Sorbonne Nouvelle, séparata s/f. p. 62. (la traducción es mía).

meta no excesivamente novedosa, por cierto, dado que fue la que inspiró las búsquedas de Mallarmé o Verlaine, autores que cita textualmente Huidobro para ejemplificar su defensa de una poesía sugerente y sutil, aliada al misterio y cómplice de la inteligencia del lector, que llega al desentrañamiento del símbolo mediante la sugestión impresionista o la alusión connotativa.

Huidobro, adepto al simbolismo, entiende aún la poesía como sugerencia de sentidos ocultos y el acto de lectura como desvelamiento del enigma poético. Sin embargo, la fórmula que extrae Huidobro de la teoría simbolista contiene en potencia lo que luego, sometido a radicalización estética y expresiva, llegará a sustentar las creencias creacionistas de los años 20:

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. (...) ...el arte de sugerir es recomendable por prestarse a mil combinaciones más o menos originales y extrañas (I, 692 y 693).

Esos “repentes felices y sorprendidos”, esas combinaciones “originales y extrañas” subsistirán como base del mecanismo imaginista del Creacionismo, aunque la “ondulación” de la frase poética será sustituida desde 1917 por las diáfanas aristas de la concepción cubista-simultaneísta de su lengua de vanguardia.

Pero una radical modificación aparecerá claramente expuesta, diez años más tarde, en el manifiesto “Peut être”, publicado por primera vez en la revista *Création* (nº 3, 1924) y luego editado con otros textos teóricos del Creacionismo en *Manifestes* (1925). Aunque René de Costa califica este manifiesto como “una graciosa refundición de principios creacionistas” (8), encontramos afirmaciones de gran trascendencia para la comprensión del proceso creacionista:

La bolsa o la vida.

Esto es neto, claro. Nada de interpretaciones personales.

La bolsa no quiere decir el corazón, ni la vida los ojos.

La bolsa es la bolsa y la vida es la vida.

Cada verso es el vértice de un ángulo que se cierra, no la punta de un ángulo que se abre a todos los vientos.

El poema, tal como aquí se muestra, no es realista sino humano.

No es realista, pero se hace realidad (I, 753)

Estas líneas parecen cerrar a la crítica y al lector un camino muy caro a la exégesis poética: el de la interpretación y desentrañamiento de los senti-

(8) op. cit. p. 26.

dos metafóricos y simbólicos sugeridos en el poema. Debemos conformarnos con asistir a la eclosión de la sorpresa, a la colisión de esos elementos heterogéneos que entran en relación e virtud de la imagen creada. Un tipo de imagen que se aleja de la ecuación analógica que sustenta toda la tradición metafórica anterior y que es válida sólo como “invención”. A este respecto Huidobro ofreció en “Época de creación” una explicación de gran fuerza expresiva:

El salitre, el carbón y el azufre existían paralelamente desde el comienzo del mundo. Pero era necesario un hombre superior, un inventor que, haciéndolos encontrarse, creara la pólvora que puede hacer estallar vuestro cerebro tal como una hermosa imagen (I, 750).

Una lectura en clave simbólica que pretenda descomponer la alquimia del poema creacionista para llegar al plano real connotado o sugerido estaría llamada al fracaso, porque, como se esforzó en explicar Huidobro, tras la realidad del poema no hay una realidad objetiva. Un poema creacionista es una construcción verbal válida en sí y agota sus sentidos en su propia literalidad. No quier decir más allá de lo que dice, porque “un poema es un poema” y vive en su “atmósfera propia”. O como nos explicó en “El Creacionismo”,

[el poema] es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro, [...] hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo (I, 733).

Entre “El arte del sugerimiento” y estos textos plenamente creacionistas media la experiencia francesa de Huidobro y su participación en el grupo cubista que publicaba la revista *Nord-Sud* en París. Aunque Huidobro había forjado en América los pilares de su teoría, la ruptura con la poética simbolista aún no se había hecho explícita en sus textos anteriores a 1917, y de ello son buena muestra los poemas de *El Espejo de Agua*, donde la sugerencia y el clima de misterio son dos notas dominantes. Podemos afirmar que la crítica a una poética basada en la sugerencia empieza a hacerse pública en 1917, en las páginas de la revista *Nord-Sud*, que actuó como órgano del cubismo literario. Dos artículos de esta revista, el citado “Sur le cubisme”, de Pierre Reverdy y “Quand le symbolisme fut mort”, de Paul Dermée (nº 6, agosto de 1917), expresan claramente los matices de esa oposición al simbolismo. Dermée valora el Romanticismo y el Simbolismo por encima del Renacimiento, pero declara que la evolución de la poesía debe continuar y que la nueva estética se impone como manifestación de un nuevo orden en “una edad clásica”:

...el verso bello murió: la unidad lírica fue en adelante el poema. (...) El objeto importa aquí y no tal o cual de sus elementos. (...) el fin del poeta es crear una obra que viva, fuera de él, una vida propia, que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte. Nuestra estética está ya elaborada: ella vive

una vida independiente. Está hecha de concentración, de composición, de pureza. Queremos constituir obras que utilicen las libertades conquistadas por nuestros predecesores, pero *aproximando los elementos más diversos y en apariencia dispares* (9).

También Reverdy consideraba que el simbolismo fue un importante paso en la búsqueda de la poesía pura, aunque “no exteriorizaron más que un sentimiento momentáneo y nosotros queremos, con la conciencia de todos los sentimientos, como elementos, *crear* una emoción nueva y puramente poética” (10).

Por lo anteriormente expuesto, no existe para Huidobro y sus compañeros cubistas una tajante oposición entre vanguardia y simbolismo: de los románticos y simbolistas obtuvieron una fórmula poética basada en la analogía que una realidades distantes y también el anhelo de instaurar un “reinado de la poesía” regido por leyes estéticas. Por otra parte, exhortaciones a la creación pura frente a la esterilidad mimética del arte burgués las encontramos ya en textos como las “Palabras liminares” a las *Prosas profanas* de Rubén Darío. Sin embargo, la definición del poema como construcción “realista” que se sitúa en una realidad sólo desvelada por la potencia imaginativa es una propuesta inédita que alía una potente subjetividad creadora y un poderoso don de objetivación del hecho creado. De esta paradoja lógica se extrae la verdad poética de varios movimientos de vanguardia, desde el Creacionismo hasta el Surrealismo.

3. *Una gramática dolorosa y brutal*”

Huidobro fue consciente de que las palabras arrastran la carga de sus sentidos aunque se las aparte del mundo habitual. A través del proyecto creacionista se intenta abrir el cauce para el surgimiento y la instauración de la voz mágica del poeta (de sus “palabras estelares”); por ello se impone la necesidad del acto violento y liberador que, tal como lo entendió Huidobro, es un acto de lenguaje y de enunciación que compromete profundamente la noción filológica de la escritura. Así, frente al poeta tradicional que utilizaba la lengua poética acriticamente, como vehículo comunicativo “transparente”, o, a lo sumo, musical y sugeridor, Huidobro va a oponer esa otra noción revolucionaria que consiste en descubrir en la trama del lenguaje una compleja red que aprisiona y empequeñece la dimensión de lo humano y la expresión del mundo. Esta diferencia ya estaba clara en “La Poesía”, un fragmento de la conferencia que pronunció en El Ateneo de Madrid en 1921. Ahí explicó Huidobro que el lenguaje es portador de dos formas de significación: una “gramatical” y otra “mágica”, profunda y originaria que

(9) Citado en Cedomil Goic: *La poesía de Vicente Huidobro*. op. cit. pp. 71-72.

(10) Pierre Reverdy: “*Essais d’Esthétique littéraire*”, *Nord-Sud*, París, n° 4-5, junio-julio 1917. Cit. en Cedomil Goic, op. cit. p. 73.

trasciende la “representación estricta” de la realidad objetiva. Esa función mágica del lenguaje es la que da acceso a la revelación poética, y como añade Huidobro, “Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”. Es más: “El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla” (I, 716).

Aunque en este texto teórico se entremezclan las nociones platónicas de la “fascinación misteriosa” (I, 717) que se apodera del alma del poeta con otras de clara estirpe romántica, simbolista y modernista (el poeta-vidente “oye las voces secretas” de las palabras; el poeta-guía conduce a la humanidad hacia cimas inexploradas) (11), Huidobro detecta la clave de la significación poética en una cuestión intrínsecamente lingüística:

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. (I, 717).

No debemos pasar por alto la conciencia lingüística que muestra Huidobro al plantearse el problema poético como problema de lenguaje y al considerar la palabra en el contexto crítico de la representación. ¿No eran estos problemas los que preocupaban por esas fechas a filósofos como Wittgenstein o a lingüistas como Saussure, que a su vez continuaban indagaciones de filósofos como Schopenhauer o Nietzsche? En el célebre punto 5.6 del *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein vino a resumir la certeza de que nuestra conciencia de la realidad es únicamente lingüística: “*Los límites de mi lenguaje significan los límites del mundo*” (12), o, como explica Bertrand Russell, “tampoco podemos decir lo que no podemos pensar” (13). La reducción de la percepción humana de la realidad a términos de lenguaje, así como la reducción de éste a sistema estructural de interrelaciones, tiene una alta trascendencia a la hora de comprender la especulación que dio lugar a movimientos de vanguardia tan “científicos” como el cubismo plástico y literario, aunque también debemos agregar que Huidobro había asimilado ideas afines, como las de la “organicidad” estructural del poema en sus lecturas de Emerson (14).

Aunque sería interesante pensar el Creacionismo desde estos hallazgos de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la lógica de los años 20, nos

(11) Álvaro Salvador Jofre, en su trabajo “El manifiesto ‘El Creacionismo’ y la teoría de la vanguardia en Latinoamérica” (*Coloquio Internacional El texto latinoamericano*, vol. I. Universidad de Poitiers-Fundamentos, Madrid, 1994) señala esta aporía a la que conduce la teoría creacionista al combinar elementos tardo-simbolistas con metas vanguardistas.

(12) Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Trad.: Enrique Tierno Galván) Madrid, Alianza, 1973. p. 163.

(13) “Introducción” al *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit. p. 23.

(14) Vid. Míreya Camurati: *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1980.

interesa aquí resaltar que Huidobro entendía la poesía como acto de enunciación, pero no como acto de representación objetiva, ni como hecho de habla común —de “los vecinos de la ciudad”—, sino como un acto de lenguaje trascendente, que desafía los límites de la denotación y del lenguaje mismo, y que se sale del plano lógico para acceder al plano mítico de la creación. Por este motivo Altazor expresa la necesidad de dar salida a una nueva “gramática” que se alzaría sobre las ruinas de ese mundo caduco que es la cárcel del poeta:

Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
La matanza continua de conceptos internos
Y una última aventura de esperanzas celestes
Un desorden de estrellas imprudentes (I, 391)

Ahora ya lo sabemos: esa gramática contendría los principios fundamentales de una poesía desligada de la referencialidad, de la denotación y de la sugerencia. Una gramática de significantes conocidos, alterados o inventados que se encuentran para gestar nuevos significados imprevistos, improbables, inverificables más allá de su propia textualidad.

Recordemos que en *Altazor* Huidobro introduce como un elemento nuevo, una estrategia creativa, la parodia contra toda tradición —social, cultural, literaria— establecida, pues la implantación de una nueva voz poética sólo es posible tras la destrucción de una lengua cargada de lastres: los de la estrecha lógica emanada de una cosmovisión limitada en lo filosófico hasta la asfixia, y reducida en la expresión literaria hasta lo vulgar, lo amanerado o lo impudicamente sentimental. Éste parece ser el último obstáculo insalvable del Creacionismo: la llegada a un punto de reflexión poética en que no sólo sobra la realidad empequeñecida de nuestra cosmovisión, sino también el lenguaje, por ser el depositario de nuestra experiencia. Por otra parte, la experiencia “humana” es ahora para Huidobro una experiencia indisoluble de la experiencia poética. Ésta, en “Total” y en *Altazor*, llega a abarcar todas las facetas existenciales, y todas quedan contenidas en el lenguaje. Por eso *Altazor* se presenta, en última instancia, como atentado lingüístico contra la última coraza que constriñe la sed de infinito, —de inocencia— del hombre. Como en Rimbaud y Mallarmé, su escritura pretende negar la Literatura, y la purificación del verbo implicaría, en términos absolutos, el silencio, el suicidio poético.

El fonetismo desprovisto de sentido del Canto VII, ¿no está sugiriendo, en una de sus posibles lecturas, que el desprendimiento de la realidad y la purificación del lenguaje, necesarios para la epifanía humana y poética, requieren la destrucción de la lengua? ¿O que la utopía creacionista exigiría un idiolecto creado para nombrar objetos y experiencias inéditos? (15). A esa

(15) René de Costa (op. cit. p. 190) señala la coincidencia de los discursos inventados de *Altazor* con la teoría “órfica” de Eugéne Jolas, fundador de la revista *Transition*, en la que apareció un anticipo del Canto IV. Según Jolas, la autonomía poética exigía un desafío de las reglas gramaticales, y por lo tanto, la invención de un lenguaje nuevo.

noción de poético como única salida coherente del Creacionismo apuntan todos los análisis críticos que entienden la teoría huidobriana literalmente. El mismo Huidobro pareció verlo así en *Altazor*. Sin embargo, persistió en la creación poética, dando cumplimiento a otras posibilidades menos drásticas, más comunicativas que el silencio poético o el absoluto solipsismo.

Textos en prosa y poemas de tema metacreacionista publicados durante la dilatada gestación de *Altazor* (1919-1931), así como otros posteriores a 1931, nos demuestran que Huidobro no cedió en su lucha contra la dependencia realista ni en la defensa de la realidad absoluta de la poesía.

4. *Bailando entre dos cloacas*

Aunque no es nuestro propósito ahondar ahora en esta cuestión, Huidobro se aproximó a la definición de una poética que hoy podríamos asociar a las nociones de “realismo mágico” o “realismo fantástico”, y además tuvo conciencia de ello. Más exactamente: temió que su propia teoría lo lanzara al terreno de lo fantástico, a un mundo frío de creaciones irreales. Por eso, en un texto poco conocido, Huidobro escribía:

Por crearlo todo, por alejarme de la realidad, había caído en la pura fantasía, en lo Fantástico, tan repugnante y tan peligroso como lo Realista, y generalmente grotesco. Entonces vi que tenía que bailar entre dos cloacas: lo Fantástico y lo Realista, sin caer en ninguna de ellas (16).

Estas palabras apuntan hacia otras ideas teóricas donde Huidobro quiso acotar la relación del Creacionismo con lo fantástico. Así, en el “Manifiesto de manifiestos” explica que la poesía creada no debe apartarse de la entraña humana por buscar lo inhabitual:

Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho, pues si el poema inhabitual también se halla construido a base de elementos inhabituales, nos asombrará más que emocionarnos (I, 730).

Y en otros manifiestos, como el anteriormente citado o el titulado “Yo encuentro”, Huidobro recurrirá al *logos*, al mundo de la razón y de la ciencia, para sustentar sus posiciones poéticas. No sólo porque defiende el delirio o la superconciencia frente al ensueño poético de “los hijos de Freud”, los surrealistas (I, 741), sino también porque define su universo creado como una construcción textual concebida lúcidamente como estructura orgánica autosuficiente: “el poema se hace realidad a sí mismo” (I, 733), de

(16) Estos fragmentos pertenecen a las páginas sueltas de un texto recopilado por René de Costa en *Huidobro: los oficios de un poeta*, op. cit. p. 56. Aunque sin fecha, De Costa los asocia con el texto perdido de un discurso ofrecido por Huidobro en el Ateneo de Buenos Aires, en 1916.

la misma manera que un nuevo invento —un automóvil, una máquina— irrumpen en el mundo con su ser inédito. El símil entre el poema creado y el artefacto mecánico, que ya aparecía expuesto en “La creación pura”, resulta esclarecedor. Como explica Huidobro, el poeta no debe imitar la Naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes constructivas. Y ese principio creacionista se apoya en “el arte de la mecánica” —desde el automóvil hasta el cinematógrafo, “que es el pensamiento mecánico” (I, 721)— para mostrar que ambos, inventor y poeta, son capaces de *crear* nuevas realidades que aprovechan las leyes internas de la Naturaleza, aunque no se parecerán a ninguno de sus elementos empíricos.

Sin embargo, pese al cientificismo y racionalismo de esos planteamientos, y pese a la realidad mágica que revela la imagen creacionista, el “sentimiento” nunca estará ausente de la poesía de Huidobro, y se manifestará a través de una gama que va desde la expresión de vagos estados anímicos hasta la más desafiante rebeldía. Pese a la renovación técnica de su poesía y al atrevimiento de muchas de sus imágenes, la obra huidobriana suele mantener un tono “lírico” e incluso emotivo, pese a la aparente frialdad de sus universos creados.

5. Artefacto y artificio

Los aspectos del Creacionismo vistos hasta aquí nos permiten extraer que el poema creacionista, tal como lo entendía Huidobro, es un “objeto” compuesto por elementos “reales” que se objetiva en el plano artístico y vive de su propia atmósfera, alimentado de su propio sentido. Quiere ser un objeto unívoco en la medida en que no denota nada conocido, y literal o tautológico en la medida en que su significado sólo remite a sí mismo. Por otra parte, es escritura de fundación regida por una gramática, una poética y una retórica libertarias que, en principio, sólo sirven a la exploración de nuevos sentidos, a la construcción de hechos absolutamente poéticos, que se incorporan a la realidad en calidad de invenciones artísticas.

Podríamos decir entonces que el poema creacionista es un hecho construido: un *arte-facto*, y que no pretende ser otra cosa. Esta idea nos remite de nuevo a las poéticas artepuristas que precedieron el intento creacionista, y en especial a la tradición simbolista y modernista. De nuevo podremos apreciar la diferencia que Huidobro establece respecto a ambas tendencias poéticas si tomamos, a modo de parábola, un motivo característico del gusto finisecular: el caparazón enjoyado de la tortuga de Des Esseintes en *A Rebours*, de J. K. Huysmans. Este pasaje de la novela nos sitúa ante un acto de travestimiento de la realidad natural. Lo hermoso y lo monstruoso de esa imagen radica en que un elemento natural soporta la carga estética y se convierte en un *artificio*: llega a ser un objeto de arte por el *encubrimiento* —ornamentación— de su ser natural, real. El embellecimiento de la tortuga se vale de los primores del orfebre para ingresar en la categoría de lo exquisito y artístico.

Pero de esa noción de “artístico” como artificioso es, precisamente, de lo que pretendía huir Huidobro. Las piedras preciosas sobre el caparazón de la tortuga bien podrían equivaler al peso de la *cultura* sobre la *Naturaleza*, al peso de la retórica, de la metáfora, sobre el objeto cantado (En sus últimos libros Huidobro parodiará su propio hastío ante esa retórica en versos como “la misma gruta que hemos descrito anteriormente” o “las estrellas anteriores” (17)).

Entre el artificio finisecular y el artefacto creacionista media la misma distancia que se da entre la re-figuración de lo real y la composición de un hecho, de una imagen nueva. El poema-artefacto creacionista reivindica su ser artístico, así como su ser artificial, pero ha querido librarse del peso de la cultura poética, y exhibe su nueva esencia anti-tradicional, moderna, “construida”.

6. *Los pájaros cantan mal*

En su poesía, plagada de referencias metapoéticas y metacreacionistas, Huidobro puso en juego diversas estrategias para expresar poéticamente su oposición a la *Naturaleza* y a la retórica que, nombrándola, la aplasta y perpetúa hasta el hastío (18). En sus poemas creacionistas de la etapa cubista dio ser a paisajes donde las leyes físicas aparecen alteradas en virtud de la creación poética. El poema “Tam” de *Horizon carré* podría servir como ejemplo de una realidad textual donde la similitud entre una tela de araña, un hilo de marionetas y los rayos de las estrellas hacen posible la imagen “Las marionetas qu cuelgan / De los rayos de las estrellas / Son arañas” (I, 239). También encontramos poemas que nos remiten directamente al carácter artificial, artístico, de la creación. Así el poema “Paisaje”, del mismo libro, compone mediante una disposición tipográfica caligráfica y figurativa, un paisaje aparentemente tradicional con luna, árbol, río, montaña, hierba y rebaño. Pero no es un paisaje bucólico tradicional porque las proporciones aparecen alteradas en un juego de perspectivas imposibles (“La montaña era tan ancha que excedía los extremos de la tierra”); y porque, haciendo alusión a su naturaleza artística, se nos advierte: “Cuidado con jugar en el pasto recién pintado”. Esta condición de hecho artístico (poema *como* cuadro) quedará además reforzada por otra alusión al arte: “Una canción conduce a las ovejas hacia el aprisco”. Es el canto, la voz poética, la que establece el orden en ese espacio estrictamente artístico, poético.

(17) Estos versos pertenecen, respectivamente, al poema “Los señores de la familia”, de *Ver y palpar*, y a “pequeño drama”, de *El ciudadano del olvido* (I, 485 y 528).

(18) He estudiado la esencia metapoética de la poesía huidobriana en el trabajo “‘Os traigo los recuerdos de Altazor’. Creacionismo y metapoesía en *Ver y palpar*, de Vicente Huidobro” *Revista Iberoamericana* n° 159. Pittsburgh, Abril-Junio 1992.

Pero es en la poesía publicada a partir de 1925 —época en que disminuye la teorización creacionista y en que la crítica sitúa la liberación de Huidobro de sus propios postulados— cuando, paradójicamente, encontraremos otros matices más complejos que ilustran el constante desafío Poesía/Naturaleza. Son muchos los recursos poéticos frente al mundo empírico:

— la disminución del poder generador de la Naturaleza es el recurso más presente desde 1914 (en *Non Serviam*), y se va desarrollando con variantes hasta desembocar en la escena del Canto I de *Altazor*, donde la naturaleza, fatigosamente, intenta dar a luz un árbol:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Silencio
Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
La tierra acaba de alumbrar un árbol (I, 400)

Esta imagen de agotamiento cósmico que se basa en la personificación de la tierra como débil parturienta necesitada de los auxilios de la partera reaparecerá también en uno de los aforismos de *Vientos Contrarios*:

Dios después del séptimo día cayó al suelo sin conocimiento
y pálido de fatiga.

Cuando volvió en sí encontró a su lado una partera que le
estaba tomando el pulso (I, 835)

Todo ese entramado de imágenes que menosprecian el poder creador de la naturaleza se acentuará en los dos libros de 1941, donde el cansancio y el escepticismo tienen por marco un universo fatigado que invierte o niega los valores del telurismo mágico creacionista. Por eso continuaremos encontrando poemas como “Tinieblas tras el tiempo”, donde “Las montañas se han fatigado de querer salir de la tierra” (*El Ciudadano del olvido*, I, 529).

— El envejecimiento de la Naturaleza complementa la estrategia anterior, desde la “Viejecita encantadora” de *Non serviam* y el Dios anciano que debe ingerir coñac para crear los ríos del planeta, en *Altazor*, hasta las imágenes de gran patetismo de *El ciudadano del olvido*, donde Huidobro expresó de forma más explícita el temor y el presentimiento de la muerte, así como el creciente cansancio de su siempre comenzado trabajo poético. La Naturaleza se nos presenta aquí completamente agotada y sumida en la monotonía de sus ciclos y estaciones: en “Pequeño drama” se alude a “ese paisaje entrado en años” (I, 529), y en “Preludio de esperanza” se sugiere la senilidad —desmemoria, dolores generalizados— del cosmos:

Y oyes crujir la tierra que no sabe su nombre
Y le duelen los árboles
Le duele el mar con todas sus olas (I, 512)

La proliferación de estas imágenes de decrepitud crean núcleos significativos que, como es habitual en la obra de Huidobro, se desarrollan con ligeras variantes de un libro a otro, de un poema a otro, trazando un recorrido trans-

trexual desde los inicios creacionistas hasta sus obras de madurez; desde sus escritos programáticos en prosa hasta su obra poética. Véase cómo se desarrolla, por ejemplo, esta idea de enfermedad y vejez del Cosmos en *El Ciudadano del olvido*, mediante el desenvolvimiento de imágenes en torno al encanecimiento: “el cielo con sus estrellas arropadas y sus cabellos blancos” (I, 543), “las piedras encanecidas” (I, 546), o “las barbas blancas de las olas” (I, 561).

— la conversión de la Naturaleza en maquinaria chirriante es tal vez el recurso más efectivo y elaborado de los que propone Huidobro en su plasmación peyorativa de la Naturaleza: el mundo natural *también* es un artefacto, una creación artificial gastada e imperfecta, que de gran modelo natural pasa a ser sólo una apariencia de vida, un *trompe l'oeil*. Ya el poema “Primavera”, de *Poemas árticos*, describe cómo el accionamiento de un manubrio pone en marcha “las canciones mecánicas” de los pájaros. El desenvolvimiento de la idea de la mecánica celeste como ciclo reiterativo y deteriorante se acentúa a partir de 1925, y reaparece como núcleo estructurador de muchos poemas de *Automne régulier*. Por ejemplo, el poema “Sombras chinas” contiene estos versos:

No me gusta ya la primavera eléctrica
Donde cada hoja al abrirse hacía un ruido mecánico (I, 335)

En el poema 25 de *Tout à coup* la figura metapoética del pájaro unirá su condición de artefacto a la de animal retórico:

A la hora del telescopio y las plegarias antiguas
Los pájaros hechos a yunque
Vuelan hacia otros cielos a hacer sus elogios (I, 371).

Y en *Ver y palpar* la visión mecanicista del universo se sistematiza: el cielo aparece como un falso techo que obstaculiza el vuelo, de modo que “la golondrina levantará su plafón de fierro” (I, 475); el mar y sus olas serán descritas como un complicado artefacto que requiere engrase para su funcionamiento (“las olas aceitadas del mar”, I, 493); y el movimiento de los astros se produce gracias al ajuste y correcta lubricación de sus piezas (“Sed buenos como el aceite de los astros”, I, 479). En *El ciudadano del olvido* ya la luna sólo se elevará “levantada por las grúas de la noche” (I, 551).

— la visión de la Primavera, estación fecunda por excelencia, se presenta como la ornamentación artificiosa de ese mundo decrepito. En este caso, la Naturaleza aparece parodiada en una visión compleja, según la cual los elementos naturales “son” las metáforas y los tópicos que se han gestado en la tradición para cantarlos: son joyas, artificios, que se añaden al concepto huidobriano de realidad empírica, según el cual el objeto o el fenómeno natural considerado “poético” es muchas veces ente enunciado en términos retóricos. Por eso en *Ver y palpar* se detectan alusiones a la primavera como depositaria de los tesoros que han despertado la codicia de los poetas, y en el poema “Noche y día” la tierra se representa como una mujer ostentosamente enojada:



Huidobro en una foto de Hans Arp.