

FLORIANO MARTINS | Vicente Huidobro y la cosecha vertiginosa de la imagen poética

1 | Siempre será un desafío escribir sobre el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), sea por la radical singularidad de su obra o esa tentación de comentar su misma vida rellena de incidentes polémicos. Las dos cosas no entrarían en conflicto sino fueran tumultuadas por pirotecnias de todo orden, incluso las modalidades de prejuicio y las provocaciones del poeta.

La primera grandeza a ser evitada son los superlativos caprichos de su influjo en la poesía moderna, pero no por inexistentes, claro está, sino por deducción del riesgo de dilución que permiten. Otra muy buena fuente que no debe ser considerada es aquella que reúne las discordancias clásicas de Huidobro, sobre todo con los surrealistas (jamás con el Surrealismo), Pierre Reverdy y Pablo Neruda.

El orgullo de la vanguardia poética en Hispanoamérica, a los ojos de una academia envejecida, se contenta con hacer alarde retóricamente de la destreza de tres nombres, colocando junto a Huidobro el argentino Jorge Luis Borges y el peruano César Vallejo. Lectura que agrada más a la obsesiva clasificación y poco o nada tiene que ver con la realidad poética de los 19 países que componen esa red fascinante que es el mapa de la cultura hispanoamericana.

El tropel imaginativo de Borges por ocasión del Ultraísmo no corresponde a la defensa estética que firma en su madurez, y el mismo verso no es el sitio donde se acuesta la genialidad del argentino. El caso de Vallejo, por otro lado, se refiere a la cesura estética al tratar de cumplir con lo que Américo Ferrari define como su *visión de lo negativo, de lo que falta, de lo carente*. Nada de eso ha pasado con el chileno.

Hay dos momentos importantes en la poética de Huidobro: el anuncio de una vanguardia, que él mismo llamó Creacionismo –y en esto difiere, sin que la diferencia contribuya a ensalzar cierta grandeza estética en relación con Borges y Vallejo– y la sorprendente entrada en escena de dos libros que se complementan entre sí, al confirmar la singularidad de una de las voces poéticas más altas de la primera mitad del siglo XX: *Altazor* y *Temblor de cielo*.

Altazor fue rápidamente consagrado por el vértigo intransigente de sus imágenes, el guion incontenible de su viaje –una especie de lírica de reflujos del abismo–, pero también por la urgencia de crear un poema que fuera más allá de las fronteras del provincialismo y que presentara al mundo un poeta hispanoamericano cuya única patria fuera la poesía. Ciertamente no son los únicos méritos de esta fascinante epopeya del lenguaje, un libro que ha sido leído y releído una y otra vez durante décadas, de modo siempre sorprendente, renovándose como el concepto mismo de ruptura.

Temblor de cielo es la esfera centelleante de otra ruptura. Huidobro sabía que la estructura de algunos escenarios de creación poética necesitaba cierta audacia para mejor definirlos, y este libro es una introspección de *Altazor* en la prosa poética. No olvidemos que el chileno también ha singularizado otras tres expresiones: la novela, el teatro y los manifiestos de defensa estética. La admirable latencia de su ruptura se ha dado en todas las direcciones, no fue solo el resultado de un regalo divino o incluso una obsesión aislada.

2 | Lo que distancia al chileno Vicente Huidobro de Dada es lo mismo que lo acerca al Surrealismo, es decir, no está marcado por los signos de la Destrucción, sino más bien, mucho antes, de la Creación. Lo que destroza, por donde pasa con su *meteorito fabuloso* –como decía Gerardo Diego– son las raíces secas o labirintos desgastados y ciegos de lo que antes podría haber tenido algo de ingenio. Su afán de crear un ambiente sostenido por el Magnífico (el modo como Huidobro prefiere llamar el Maravilloso) lo lleva a contradecir un cierto cableado de conceptos que el Surrealismo trajo a la luz, en particular lo que se aboga por la escritura automática. Esto no lo coloca como enemigo del movimiento francés, como fue el caso de otro gran poeta contemporáneo, el peruano César Vallejo. En este aparente disenso hay dos aspectos que no deben pasarse por alto: el humor de Huidobro, que tuvo una fuerza devastadora, y la pasión incontrolable con la que creó incesantemente, una especie de juego voraz, un impulso imparable que tuvo que renovarse obsesivamente. Recordemos que ya en 1921 dijo: *El período de destrucción ha terminado; ahora estamos en el momento de la creación*.

El vórtice creativo de Huidobro arrastra incluso lo que no es una fortaleza definida en su propia poética, es decir, siempre ha sido despiadado principalmente consigo mismo, y su autocrítica es invaluable. Hay un rastro revitalizante constante en el pasaje de *Las pagodas ocultas* (1914) a *Poemas*

árticos (1918), por ejemplo, donde los rasgos que lo acercan a algunas de las principales características de vanguardia de la época se consolidan mejor hasta la llegada de sus libros maduros, el cuarteto formado por *Temblor de cielo* (1931), *Altazor* (1931), *Ver y palpar* (1941) y *El Ciudadano del olvido* (1941). Esto, si hablamos de poesía.

Al escribir sobre *Temblor de cielo*, en 1942, el crítico chileno Alone enfatizó la contradicción que es acusar la costura de imágenes en la poesía de Huidobro como ilógica, mientras aceptaba la lógica de la poética de los dibujos animados. En una crítica correcta escrita para el periódico *El Mercurio*, Alone evoca una fascinante afinidad entre *Belarmino* y *Apolonio* (1880-1962) de Ramón Pérez de Ayala y la poética de Huidobro, especialmente en su defensa de los nombres. Sin embargo, Alone reconoce una mayor amplitud en el universo creativo del autor de *Temblor de cielo*, precisamente porque su aventura arriesga más allá de la esfera de las palabras, como fue el caso de Ayala, *invadir la órbita de las oraciones y las imágenes*. Y, como trato de observar en el prefacio de *Traducciones del Universo* –un libro en el que recopiló algunos ensayos, conferencias y manifiestos de Huidobro–, mientras acerca al chileno a otra de sus queridas afinidades, François Rabelais (1494-1553), el fantástico creador de *Pantagruel*, la clave secreta es abrirse a la inesperada certeza de que hay una cadencia adicional que arma una lógica propia. En ese sentido, considero una grave desatención del Surrealismo, no haber percibido la importancia de Rabelais, en especial en el caótico listado de Breton en el primer manifiesto.

Una verdadera pelea sagrada entre los opuestos, la tensión de nombrar es una estrategia deliciosa, permitiéndose penetrar ambas caras en sus múltiples muecas, atravesando el fuego de las ideas y conceptos sin perder el conocimiento, mientras mantiene las fuerzas de la percepción, el ensueño y la imaginación. Crear es nombrar. Nombrar es definir la esencia de todos los elementos que nos rodean. El nombre es la medida de todas las cosas.

Una de las mayores características de Vicente Huidobro es precisamente su intensa capacidad de lectura. Él mismo recordó en algún momento que tenía la costumbre de leer al menos seis horas al día. Un lector voluptuoso, que sabía cómo sumergirse en los afluentes más pequeños de una inmensidad amazónica de títulos de todas las edades y orígenes, el poeta sabía cómo pocos alimentarse de esta vorágine contagiosa, lo que resultó en la singularidad de una de las voces poéticas más renovadoras que nos dio el idioma español. Al concluir una conferencia diseñada para informar sobre su defensa estética, el creacionismo pregunta en broma: *Si el hombre se ha sometido a sí mismo a los tres reinos de la naturaleza, el mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué no puede agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?*

Temblor de cielo tuvo su primera edición en 1931, junto con *Altazor*. Si el primero se había escrito en 1928, el segundo se había redactado desde 1919, y ambos coincidieron en que fueron escritos en español y francés. Ese mismo año llega el manifiesto *Total*, y se ha dicho que este manifiesto corresponde a la realización de un poema igualmente total, como es el caso de *Altazor*, a lo que agregó que el mismo espíritu también mostramos en una prosa total como la encontramos en *Temblor de Cielo*. Leemos en el manifiesto el repudio vehemente de Huidobro de la fracción existencial, su defensa irreducible de un *amplio espíritu sintético*, su creencia en un *hombre total, un hombre que refleja toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo*.

3 | Al llegar a Europa en medio del alboroto de la Primera Guerra Mundial, Huidobro sabía exactamente a quién buscar, y la reunión con Apollinaire no fue, por supuesto, una broma del azar. El poeta se sintió destinado al mejor banquete de su tiempo, y como uno de sus chefs con su menú de maravillas. Al principio era un maestro de los enfoques audaces y las aproximaciones audaces, así que sus primeros libros ya enseñaban un anticipo de algo que iría más allá del Cubismo o el Futurismo de la época.

Cuando, en 1921, fundó Huidobro en Madrid su propia revista, *Creación*, la capital española ya conocía este meteorito fabuloso, en particular debido a su presencia en 1916 en reuniones literarias semanales, siempre los sábados, promovidas por Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo. *Creación*, que en París seguiría su curso bajo el nombre de *Création*, fue concebida como una etapa multilingüe de toda la vanguardia, con poemas y ensayos escritos en cinco idiomas.

Las amistades de Huidobro constituían un núcleo un poco más grande que sus desafectos. A través de su presencia desconcertante ha pasado una extensa lista de personajes, con trajes de fascinación y complicidad, pero también con ropas de envidia y decepción. Siempre amigos fieles fueron Juan Gris,

Jacques Lipchitz, Hans Arp, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara. Las enemistades también fueron expresivas.

Un ejemplo en cada lado de la misma moneda. Cuando André Breton convoca el Congreso de París de 1922, con la intención declarada de *poner fin a la anarquía de la vanguardia*, Huidobro es informado de la maniobra del poeta francés para desacreditar a Tzara, gracias a los malentendidos entre ellos cuando formaban parte de su comité organizador. Una declaración contra la celebración del Congreso, bajo la tutela del poeta chileno, fue respaldada por varios nombres, incluidos Paul Éluard, Erik Satie, Ribemont-Dessaignes y el propio Tzara.

Anteriormente, en 1918, cuando Huidobro se mudó a Madrid, la reunión con Igor Stravinski y Robert Delaunay propicia la creación de una obra para la compañía de ballet de Serguei Diaghilev: *Football*. Una vez definidos el tema y la división de tareas, correspondió a Huidobro firmar el libreto, de pronto abandona el proyecto para estar presente en la boda de su hermana en Chile, frustrando a todos.

Confundiendo las dos caras de esta intrigante moneda estaba el asunto no resuelto del poeta chileno con Pierre Reverdy, cuyos extremos tensos revelan un afecto inicialmente mutuo y un sarcasmo igualmente recíproco cuando ambos disputan la patente del Creacionismo. Irresistible, como anuncié al principio: el personaje de Huidobro –por lo tanto uno no necesita estar de acuerdo con él– es tan fascinante y revelador de una época como su propia poesía.

Bien identificado el personaje, ¿cuáles son los orígenes del creador? Como en el mejor de los casos, la expresión de genio borra las pistas de sus influencias, en gran parte debido a la contribución innegable que agrega a la tradición, pero en muchos casos respaldada por la ignorancia generalizada del pasado. El siglo XX fue pródigo en establecer una valentía suicida entre la tradición y las vanguardias. Perdió el sentido de la idea renacentista de saberes compartidos y ganó recursos adicionales en la fantasía de la exclusión. Con esto, la fertilidad de las vanguardias terminó en una fatalidad excluyente.

Consciente del pasado, mientras observaba el mejor horizonte, fue precisamente en el Renacimiento que Huidobro encontró un compañero estético en la figura de François Rabelais. Mucho más que simple influencia, entre ellos se estableció una especie de reencarnación en que el mismo muestra otro de acuerdo con el pasaje del tiempo en que se mueven los dos. La exuberancia creativa del autor de *Pantagruel* se refleja en la compulsión metafórica de la obra de Huidobro. Es una relación que yo mismo la identifiqué como sospechosa en el momento en que la garabateé, frente a la ruptura con el pasado como un factor exponencial para el impacto de las vanguardias en el siglo XX.

El espíritu de Rabelais está muy presente en la narrativa y el teatro de Huidobro, incluso las novelas que ha escrito al alimón con Hans Arp y luego agregado otras más firmadas únicamente por él, o sea, desde *el delirio delirante de una imaginación imaginativa*, como lo vemos en el guiñol *En la luna* (1934) o la novela *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), sin olvidar el admirable guion de cine que es *Cagliostro* (1934). Pertenece a este mundo narrativo el librito mágico *Tres novelas ejemplares* (1931), y aquí me parece ilustrativo reproducir unos párrafos de la abertura de mi traducción al portugués de este libro.

4 | El año es 1931. Dos amigos de vacaciones se divierten con una escritura improvisada de tres temas. Es posible imaginar la temperatura de la risa en ambos por la frecuencia de las oraciones en cada uno de los textos, tres relatos muy breves que son un ejercicio frenético de collage de lugares-comunes. Aventura escrita en francés, idioma común a ambos poetas. El alemán Hans Arp se había convertido en ciudadano francés seis años antes, firmando su nombre como Jean Arp. El chileno Vicente Huidobro se mantuvo como tal. Arp vino de Dada y en 1931 ya se había adherido al Surrealismo. Huidobro había reunido en libro, en 1925, los manifiestos en torno al que llamara de Creacionismo. Los dos se conocían desde los tiempos del Cabaret Voltaire. Coincidieron en espíritu. Me imagino que Arp tiene menos obligaciones que Huidobro, como si no necesitara probar sus acciones. Me imagino que el chileno se ríe menos, aunque el juego pasa por la deconstrucción de idiomas y lo hacen con picardía.

El encuentro se desarrolla como uno de esos raros momentos: cadáver delicioso singular, jazz de alto voltaje, punteado de un libro Dadá cuyo sentido estético único era el de destrozarse de un solo golpe toda la base en la que se basaba el lenguaje (periodística, política, literaria) de ese momento con sus enredadas travesuras. Donde difieren es en la gravedad. Mirando la poesía de ambos –para muchos la de Arp sigue siendo una sorpresa, ya que resultó ser más identificado como artista plástico–, es inevitable los juegos sintácticos, las tonterías, el humor cáustico, los enfoques inusuales, toda la mezcla de características del Dadá, el Surrealismo y el Teatro del Absurdo.

Es obvio que no tiene sentido tratar de identificar la presencia individual de los firmantes de una obra escrita al alimón. ¿Cuál de los dos habría garabateado la imagen de la luna de Austerlitz brillando en el cielo? Escrito entre dos guerras en una Europa accidentada, la diversión de esta reunión podría haber sido más catártica para Arp que para Huidobro. Sin embargo, mirando su trabajo, parece haber sido un encuentro más casual para el alemán que para el chileno. No estoy muy seguro de si Arp le dio importancia al juego más allá de su momento de extracción mágica. Huidobro tradujo los tres textos al español y los publicó bajo el título de *Tres novelas ejemplares* en 1935 en Chile. El libro no aparece en la obra completa de Arp, pero se incluye en la reunión de la obra de Huidobro organizada por Braulio Arenas en 1964.

5 | Hablamos de Rabelais como una especie de hilo invisible y ahora hay que hablar del hilo visible, o sea, los *caligramas* de Apollinaire. La fascinación de Huidobro por lo que podríamos llamar de la raíz del poema visual en el Occidente, seguro se da a partir de su acercamiento con la poética de Apollinaire, al contrario de lo que podría pensar acerca de una coincidencia de fechas con el descubrimiento, por el poeta mexicano José Juan Tablada, de los ideogramas japoneses.

Por último, en el territorio de las identificaciones de afinidades estéticas de Vicente Huidobro, es la vez de Pierre Reverdy, no como influencia, sino como una complicidad en el fuego, especie de nido de chispas confluentes. En uno (Reverdy): *La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos distantes*. El otro (Huidobro): *El poema debe ser una realidad en sí mismo, no una copia de una realidad externa*.

En medio de los puentes mágicos con Rabelais, Apollinaire y Reverdy, confluentes de muchas maneras, Vicente Huidobro vio ganar espacio Dadá, seguido de un Surrealismo que podría abrazarlo por el alto voltaje de sus imágenes poéticas. Nunca estaría de acuerdo, por supuesto, y la razón ocupó un lugar central, ya que el autor de *Poemas árticos* (1918) entendió que los manifiestos surrealistas descartaban el dominio de la vigilia sobre la creación artística. La batalla campal en el escenario de la creación cuestionó si el poeta necesitaba una referencia concreta para dar vida a un poema. Ni Huidobro ni el Surrealismo colocarían el azar como un elemento radical en la creación de un poema, por ejemplo.

Vicente Huidobro es el primer poeta no surrealista – yo incluso pienso que muchos surrealistas jamás lo supieron – en darse cuenta de que el principio del Surrealismo no estaba en la alienación de una configuración estética, sino en la denudación absoluta de la retórica. En este sentido, incluso podríamos alimentar el fuego de aquellos que eventualmente lo ubican como un surrealista. Huidobro ha polarizado con los fuegos de las vanguardias gracias a una percepción de detalles que él mismo conjugaba como conceptos erróneos de cada manifiesto que surgía, fuera Dadá o surrealista. Sin embargo, lo que defendía el poeta chileno es que el uso de los métodos surrealistas no garantiza la calidad de una obra de arte.

En medio del zumbido de las vanguardias, su voz, su defensa poética, es inconfundible: el poema propagador de la metamorfosis, el distribuidor de una compleja red de metáforas, iluminado por el vértigo de la creación. Huidobro es el gran padre de la metáfora en la lírica hispanoamericana. Nadie antes o con su misma fuerza se atrevió tanto en la factura visceral de estos nidos abisales de la imagen. Se ha multiplicado en imágenes que se desarrollan hasta el agotamiento, una orgía de significados que cambian constantemente de rumbo en la búsqueda obsesiva de un significado distinto –el jardín infinito de las metamorfosis–, es decir, una nueva imagen. En este sentido, era el más juguetón y luminoso de los poetas, siempre en tragos de puro riesgo. No olvidemos sus palabras: *La primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear*.

La elección de unir estas áreas confluentes del pensamiento de Vicente Huidobro (conferencias, manifiestos, entrevistas) –como lo hago ahora por la primera vez en una edición en lengua portuguesa– resalta dos aspectos: por un lado, la posibilidad de mapear posibles identificaciones con uno de los poetas más inquietos del siglo XX; por otro lado, el recordatorio de que los vicios de lenguaje u otros trucos reductores han sido un elemento –tal vez el principal –, responsable de la falta de articulación y resistencia a las fracturas existenciales de nuestro tiempo. En este sentido, Vicente Huidobro es el poeta por donde debemos comenzar a aprender todo lo que no sabemos sobre poesía.

El presente ensayo es un collage de fragmentos de los prólogos de las siguientes ediciones en Brasil de la obra del poeta chileno, organizadas y traducidas por mí, todas ellas publicadas por Sol Negro Ediciones: *Três novelas exemplares & 20 poemas intransigentes*, Vicente Huidobro & Hans Arp (2012); *Tremor de céu / Temblor de cielo* (edición bilingüe) (2015); y *Traduções do universo* (que reúne ensayos, conferencias, manifiestos) (2019). Floriano Martins (Brasil, 1957) es poeta, editor, ensayista y traductor. Es director de ARC Edições y *Agulha Revista de Cultura*. Su sello editorial mantiene en coedición con Editora Cintra una muy amplia colección de libros virtuales (con opción de versión impresa) por Amazon. Martins es estudioso del Surrealismo y la tradición lírica hispanoamericana, con algunos libros publicados sobre los dos temas. Su poesía completa, bajo el título *Antes que el árbol se cierre*, acaba de ser publicada (enero de 2020). En Brasil ha publicado traducciones suyas de libros de Enrique Molina, Vicente Huidobro, Pablo Antonio Cuadra, Aldo Pellegrini, entre otros. Su mejor contacto es floriano.agulha@gmail.com.