



Title	El creacionismo de Huidobro entre dos fuegos...., ¿o más?
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio A.
Citation	Estudios Hispánicos. 2009, 33, p. 43–64
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97989
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

El creacionismo de Huidobro entre dos fuegos..., ¡o más?

Dr. Claudio A. Vásquez Solano

-Te burlas de todo lo establecido, eres un destructor.

-Es que llevo en mí a un arquitecto

Huidobro: *Máximas y pensamientos.*

0. INTRODUCCION

Queremos adentrarnos aquí en el problema de hasta dónde habría cumplido Huidobro sus ambiciosas propuestas estéticas. La crítica no siempre deja en claro cuáles sean los límites de la teoría creacionista; y, en general, sus postulados se consideran como un plan que solo pudo realizar a medias, en el mejor de los casos. Por lo menos es lo que se puede colegir al leer opiniones como la del profesor René de Costa:

Su propia práctica poética [...] 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, eran los mismos del cubismo.

(Costa 1984: 115-116)

Al pensar en tal aserción, en todo lo que ella implica, surge un problema cuya clarificación resulta fundamental, como es precisar si Huidobro establece fronteras exactas y claramente demarcadas; y de ser así, ver hasta dónde respeta este creador las reglas del juego impuestas por él mismo.

A primera vista el creacionismo y las demás escuelas estéticas no realistas presentan diferencias tan sutiles que impiden establecer los límites entre las distintas tendencias a los ojos de los lectores, ya que de hecho coexisten en peligrosa cercanía, como es el caso del surrealismo y el futurismo. Aquí nos centraremos en tres puntos de referencia, de importancia capital para la cabal comprensión del problema, como son las diferencias básicas entre realismo y creacionismo; la íntima conexión entre el creacionismo y la tendencia cubista¹; y las incompatibilidades estilísticas entre la estética creacionista

¹ Camurati 1980:: 101-109 concibe el cubismo literario como un movimiento artístico contemporáneo que hacia énfasis en cuatro puntos fundamentales: a) no se busca una copia fiel del objeto

y las escuelas surrealista y futurista.

Si se llega a determinar que el creacionismo y su puesta en práctica no funcionan como un todo armónico, se estaría frente a una gran paradoja, la cual haría imposible adentrarse en una visión teórica más compleja del asunto. Sin embargo, tal dilema solo esquiva el problema sin resolverlo realmente. En las páginas siguientes se presentará una solución posible, en donde se verá, además, que solo se trata de una contradicción aparente.

1.0. El creacionismo de Huidobro: contexto artístico/literario.

No resulta fácil clarificar el asunto si se considera el creacionismo huidobriano como un bloque macizo e inmutable. Así, con el objeto de establecer un acercamiento más preciso y abarcador, habrá de tomarse en cuenta el modo en que este movimiento se vincula al entorno cultural en el que se halla inmerso. Esto permitirá perfilar más precisamente los contornos de tal teoría, lo cual, consecuentemente dará una visión más clara y completa del problema.

En su sentido más amplio, el creacionismo se define como una tendencia literaria vanguardista cuya vigencia abarca la década 1915-1925, aproximadamente. Dentro de las estéticas de vanguardia, este movimiento se suele citar ligado estrechamente al ultraísmo. Sin embargo, los dos tienen una diferencia importante: mientras que el primero plantea un fin estético específico, el segundo, por su parte, se manifiesta como:

... un movimiento abierto a todo lo nuevo, sin determinaciones.

(Videla 1971: 104)

La escuela creacionista tiene dos vertientes importantes: una en lengua castellana, representada por el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y los españoles Juan Larrea (1895-1980), cuya poesía evolucionó luego hacia el ultraísmo, y Gerardo Diego (1896-1987). La otra corriente es la francesa,

representado, sino una comprensión de su esencia; b) la disposición de las imágenes no obedece a "una secuencia de relato"; c) se permite que el lector reorganice el mensaje con entera libertad; d) se pierde la noción de perspectiva, por lo que todo el objeto es aprehensible en un solo momento y desde cualquier ángulo de la composición.

con Pierre Reverdy (1889-1960) a la cabeza.

Como propósito estético principal, el creacionismo busca conseguir la independencia de la obra respecto de la realidad inmediata, lo que se lograría desde dos aspectos complementarios: por una parte, las cosas del mundo no constituirían necesariamente la base de la inspiración artística; y, por otra, la realidad cotidiana no tendría porqué estar representada en la obra ya acabada. A este respecto, las relaciones CREACIONISMO/REALIDAD son el punto más fuerte de la crítica a los planteamientos de Huidobro. En este sentido, se tiene la idea de que el creacionismo no podría tener como referente el mundo real, so pena de negar su propio fundamento estético. Sin embargo, de aceptar tal postura, también cabría negarle al realismo la posibilidad de representar escenas legendarias o de corte mitológico, por su alejamiento de lo real y cotidiano. De esto se concluye que, menos o más realista, el arte se define por su ser esencialmente representación, fantasía, constituyendo, por tanto, un hecho distinto del mundo concreto, sin importar qué tan fiel pueda ser la obra respecto del objeto plasmado en ella.

Aquí cabe preguntarse si los distintos movimientos vanguardistas implican un dominio distinto de aquéllos de la esfera realista, ¿hasta dónde superaría el creacionismo las tendencias artísticas de la vanguardia literaria?

1.1. Oposición realismo/creacionismo.

En el momento de eclosión del cubismo, la estética realista representa la crisis que vive el mundo y el arte en esos momentos, en los que:

...se suele tomar la parte por el todo, lo contingente por lo absoluto,
lo relativo por lo necesario. (Xirau 1975: 14)

El estilo realista no está ajeno a tales contingencias en su desarrollo y constituye una larga tradición que oscila entre dos puntos extremos: desde la concepción clásica de “imitación de la naturaleza”, con un ideal arquetípico de belleza, propio del Renacimiento, hasta la consideración del arte como reflejo del devenir histórico, esto es, la tesis marxista del arte comprometido con los cambios sociales y al servicio de los mismos.

El realismo hace crisis a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en

donde no solo se advierte el fin de una época, sino también, y fundamentalmente, el desgaste de un sistema estético desde una doble perspectiva; esto es, considerando tanto la posición del creador como la del receptor². En cuanto al escritor, tal estética se hace insuficiente para expresar formas artísticas no miméticas en las que prime lo ‘onírico’ y ‘subjetivo’ por sobre lo ‘racional’ y ‘objetivo’. Respecto del que lee, las claves necesarias para entender la obra se han hecho tan evidentes que no se requiere un mayor esfuerzo interpretativo. En esta dirección, apunta muy certeramente Reis 1985: 279:

...la divulgación muy elevada de los códigos conduce a la banalización y al empobrecimiento de la información. Esto significa que la cualidad [sic] de la información estética está en razón inversa de su previsibilidad...

Es éste un tema que apasiona a Huidobro y que ha dado muchísimo qué hablar a la crítica al momento de evaluar los resultados de la propuesta de este poeta, quien dice en “Manifiesto de manifiestos”³:

El realismo en el sentido usual de la palabra, es decir como descripción más o menos hábil de las verdades preexistentes, no nos interesa y ni si quiera lo discutimos, pues la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida. El realismo carece de carta de ciudadanía en nuestro país. (Huidobro 1976: I, 722)

Esta “descripción más o menos hábil de las verdades preexistentes” -referente al realismo- es un concepto de importancia capital en la determinación de las fronteras del creacionismo. De hecho, los marcos de este último se estructuran a partir de exigencias mucho menores de lo que suele pensarse. Sin embargo, al parecer, las más de las veces solo se ha puesto atención en algunas frases aisladas del poeta, tales como aquella a aparecida en “El creacionismo”:

El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo.

(Huidobro, 1976: I, 739)

2 Entre otros autores dedicados a la teoría de la recepción, Iser 1972/1987: 228, indica: “En el caso del texto literario [...] tal comprensión es inseparable de las expectativas del lector, y allí donde tenemos expectativas nos encontramos con una de las armas más potentes del escritor: la ilusión”.

3 Citamos por la edición de Montes, 1976.

Quizás esto haya sido motivo para que se le pida al creacionismo mucho más de lo que éste pretendía ser y entregar; como la crítica siguiente:

Y es que no se entiende verdaderamente qué es lo que significa la expresión ‘poesía creada’. El poeta no puede crear de la nada, crea con palabras y las palabras preexisten y de ellas no puede librarse.

(Diego 1975: 223)

¿Ha caído Huidobro en una paradoja? ¿O es que la frase huidobriana transcrita más arriba se ha interpretado con un valor autónomo, fuera del contexto general del creacionismo? Lo más seguro es que haya ocurrido lo segundo; ya que si el poeta se define como ‘creacionista’, quizás se esperaría que acometiera la vana empresa de sacar de la nada un lenguaje original; y/o que renunciara a la utilización de los códigos lingüísticos tradicionales, so pena de negar el “axioma” de la ‘poesía creada en todas sus partes’. Axioma que se ha impuesto desde fuera del creacionismo y que exige que éste sea una manifestación artística *que no tenga ningún tipo de apoyatura en nuestro mundo*. De imponerse tal falacia, podría proclamarse sin mayor problema el fracaso de la teoría creacionista.

De otra parte, si se considera que tal estética deba prescindir absolutamente de toda referencia realista, se cae en otra falacia tan grave como la anterior, puesto que una práctica poética en tal dirección daría como resultado textos con referentes imposibles de comprender⁴. Así, no hay que olvidar que todo arte es ‘representación’ de algo y por tanto es un hecho distinto del mundo -concreto o abstracto- allí expresado.

En relación a este problema, y guardando las debidas distancias entre pintura y literatura, resultan muy clarificadoras las palabras de Nelson Goodman, cuando indica:

La representación realista no depende, en una palabra, de la imitación, la ilusión o la información, sino de la inculcación. Casi cualquier cuadro puede representar cualquier cosa; eso es, dado un

4 En nuestro trabajo Vásquez 2003: 41, indicábamos respecto del sentido del último canto de Altazor que: “...a pesar de las cabriolas morfosintácticas o de las paradojas con las que se nos bombardea sin tregua, la consecuencia lógica es que el postre canto forme parte del signo total”.

cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa al objeto. [...] Pero el grado de literalidad o de realismo del cuadro dependerá de lo típico del sistema. Si la representación es cuestión de elección, y la exactitud, cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito.

Goodman, 1976: 54)

Si lo habitual y lo predecible han llegado a constituir las bases tanto en el nivel de la construcción como en el de la interpretación del arte realista, consecuentemente solo podrá esperarse de tales obras una *impresión de realidad*, la que podrá obtenerse por distintos medios, aquellos que el artista considere más apropiados para expresar su mensaje, y en donde la fuerza de la obra radique fundamentalmente en copiar la realidad que lo circunda.

Como contrapartida a tales expectativas, la poesía creacionista muestra como objetivo primordial el otorgar una impresión de lo primigenio y nunca antes dicho⁵.

Al enfrentar una y otra postura estética, no se excluye la posibilidad de que haya zonas de afinidad entre el arte realista y el creacionista, afinidades que no pasarán de ser meras coincidencias formales aisladas, puesto que no implicarán igualdad de *funciones* ni de *objetivos* de una y otra expresión artística.

En cuanto a las relaciones entre Huidobro y el realismo, es manifiesta la aversión del poeta por tal expresión estética, testimonio de la cual puede encontrarse a lo largo y ancho de su obra y que expresa, por ejemplo, en “La poesía”:

El valor del lenguaje de la poesía está en relación directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender por que no quiere aceptar que el poeta trate de expresar solo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda un más allá de la vista

⁵ Aquí encontramos como ejemplo muy claro el género caligramático, en donde *lo creado* emerge a partir de la disposición gráfica de los distintos elementos formantes de la obra poética, esto es, el lenguaje y el espacio en que éste se despliega.

humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.

(Huidobro 1976: I, 716)

En este sentido, el poeta es consciente de lo diferente que es la comunicación ordinaria respecto de la poética. Esto se confirma fácilmente al comprobar que en la experiencia cotidiana -por ejemplo en el diálogo- emisor y receptor se comunican de un modo directo, en una situación concreta, común a ambos, y en la cual los referentes tiene como objeto una realidad extralingüística verificable o no por los dialogantes. Es importante resaltar que aun en la comunicación corriente se puede hacer referencia a objetos reales o imaginarios, como también pueden coexistir percepciones culturales distintas respecto de un mismo hecho, o tener la posibilidad de mentir, etc. Por su parte, en la comunicación literaria la relación 'autor/lector' es indirecta, puesto que el texto es el único punto de encuentro entre los dos. De esto se desprende que el mensaje ha de fabricar su propio contexto -meramente lingüístico-, por lo que el lenguaje se constituye en objeto mismo de la comunicación, es autorreferente⁶; como una instancia de suyo inverificable con la realidad. Esto es válido tanto para la tendencia más realista como para la creacionista, dada su naturaleza de ser arte. Coincidén entonces en que ambas modalidades han de fabricar el espacio y las condiciones propias de ese nuevo 'mundo' expresado en tales obras⁷.

Si se acepta el carácter autosuficiente del poema, también ha de aceptarse que el poeta tiene una libertad ilimitada para jugar con los elementos de la experiencia lírica, de modo que ellos trasciendan los límites habituales de la concepción realista. De ahí a reconocer el derecho del poeta para crear nuevas formas expresivas no hay más que un paso.

6 Recordemos con Coseriu 1977: 207: "En la poesía, todo lo significado y designado mediante el lenguaje (actitudes, personas, situaciones, sucesos, acciones, etc.) se convierte a su vez en un «significante» cuyo «significado» es, precisamente, el sentido del texto".

7 Como indica muy acertadamente Paz 1977: 5: "El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repará en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que 'se dicen entre ellas'".

2.0. El creacionismo en la huella cubista.

En general, la crítica suele estar de acuerdo en que el espíritu del creacionismo converge hacia las concepciones del arte cubista. Dice René de Costa, respecto del término “creacionismo” usado por Huidobro:

…su manera personal de llamar al cubismo literario…

(Costa 1984: 14)

Mireya Camurati, por su parte, indica lo innegable de las relaciones entre el cubismo pictórico y el literario:

…la comunicación estrecha que existe entre los artistas y los escritores cubistas. La mayoría de ellos son amigos que se visitan e intercambian opiniones con mucha frecuencia, que recíprocamente observan y critican las obras que producen, y que en varias ocasiones se agrupan en exposiciones, o escritos teóricos. De esta manera es lógico suponer cierta influencia o tono común que puede encontrarse en sus producciones.

(Camurati 1980: 94-95)

Es así como podemos ver una clara relación entre estos novedosos procedimientos literarios y el cubismo como arte pictórico. En cuanto al fundamento estético de este último, resulta sumamente interesante citar la descripción que de tal pintura hacía Apollinaire en *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913); en donde señalaba, entre otras cosas, lo siguiente:

Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación⁸.

(Apollinaire 1966: IV, 24)

De un modo similar al aquí enunciado, la teoría huidobriana exalta la independencia de la obra de arte respecto de la realidad circundante. Sin embargo, ni el arte cubista ni el creacionismo postulan un irrealismo a ultranza. De hecho, uno y otro movimiento mantienen ciertos lazos con el plano real, los suficientes

⁸ Traducción nuestra.

como para plasmar no una mera deformación de los objetos, sino una visión mítica de los mismos. Así Huidobro, en “Manifiesto de manifiestos”, indica la presencia de tal conexión:

Es evidente que nada de aquello a que estamos acostumbrados nos emociona. 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.

Lo que asombra no transporta, no eleva el espíritu hasta las alturas del vértigo consciente. (Huidobro 1976: I, 730)

Tal vez este tipo de aseveración es lo que haya guiado a algunos críticos a pensar en una contradicción en su postura, implicando con ello un divorcio entre los ambiciosos planes del teórico creacionista y las limitaciones prácticas con las que se encuentra el poeta, concluyendo así en la paradoja a la que se aludía más arriba. Sin embargo, parece precipitado concluir la existencia de tal paradoja. Sobre todo, porque las críticas a la propuesta de nuestro poeta generalmente pecan de superficialidad, al no tomar con la debida cautela el modo en que Huidobro enuncia su estética. De hecho, si nos preguntamos qué entienden nuestro poeta y sus recensores por “poesía creacionista” nos encontraremos con más de una sorpresa. El mayor problema radica en que la respuesta a dicha pregunta ha sido formulada, muchas veces, desde una perspectiva demasiado simplista; pero que, no obstante, ha sido lo bastante fuerte como para sentar una suerte de tradición “anticreacionista”.

Afortunadamente, hay estudios como los de Mireya Camurati en los que se hace un análisis a fondo del problema, y cuyas respuestas al mismo gozan de una objetividad y una lógica irrefutables. Por ejemplo, en el siguiente fragmento:

-Generalmente [Huidobro] identifica al Hombre con el artista o el poeta, y a la Naturaleza con el mundo objetivo.

En esta relación de sujeto-objeto, y desde un punto de vista gnoseológico, podría decirse que Huidobro adhiere a una forma de dualismo desde el momento en que reconoce la existencia de ambos

entes. Progresivamente enfatizará más y más la capacidad del Hombre para crear realidades semejantes a las de la Naturaleza. *Pero Huidobro nunca llegará a negar la existencia o validez del mundo objetivo lo que le permitirá coincidir, como hemos visto, con los postulados realistas del cubismo.*

(Camurati 1980: 134)

Ahora bien, el hecho de que Huidobro ataque las concepciones realistas del arte, no significa que haya tenido una convivencia pacífica con los escritores, que como él, buscaban nuevas formas expresivas. A continuación se verán brevemente las incompatibilidades entre las estéticas surrealista y futurista frente a la creacionista⁹.

2.1. Creacionismo contra surrealismo y futurismo.

Es un hecho claro que Huidobro mantiene una constante beligerancia hacia algunos movimientos contemporáneos, especialmente respecto del surrealismo y el futurismo. Tal antagonismo podría justificarse de una manera banal, aduciendo para ello el mero afán de originalidad que Huidobro buscaría imprimirle a su estética, a juzgar por la dureza con que este poeta habla acerca de los movimientos mencionados. Es del caso recordar el modo en que se refiere a los surrealistas en “Manifiesto de manifiestos”:

Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo.

La poesía ha de ser creada por el poeta con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema.

Si seguimos vuestras teorías caeremos en el arte de los improvisadores. Todos los surrealistas actúan conforme a vuestros principios.

(Huidobro 1976: I, 724)

En cuanto al futurismo, y en especial respecto de la estética de Marinetti,

9 Dejamos fuera de este trabajo las polémicas entre Huidobro y otros poetas contemporáneos. Para ese tema cfr. Zeran, 1992; Teitelboim, 1995.

dice en “El Futurismo”:

Todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo. Lea sino el señor Marinetti “La Odisea” y “La Ilíada”, “La Eneida” o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores de los juegos olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad.

[…]

…el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Esta es una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú Marinetti.

(Huidobro 1976: I, 699)

Respecto del tono despectivo con que Huidobro se refiere a los representantes de las otras escuelas poéticas, nos sirven las observaciones de Todorov 1975: 40:

…fue Batjin el primero que formuló una verdadera teoría de la polivalencia intertextual; afirma: “En cada nuevo estilo se encuentra un elemento de lo que se denomina reacción al estilo literario precedente; representa por consiguiente una polémica interior, una antitelitización disimulada, por así decir, del estilo ajeno, y con frecuencia va acompañada de la franca parodia…”

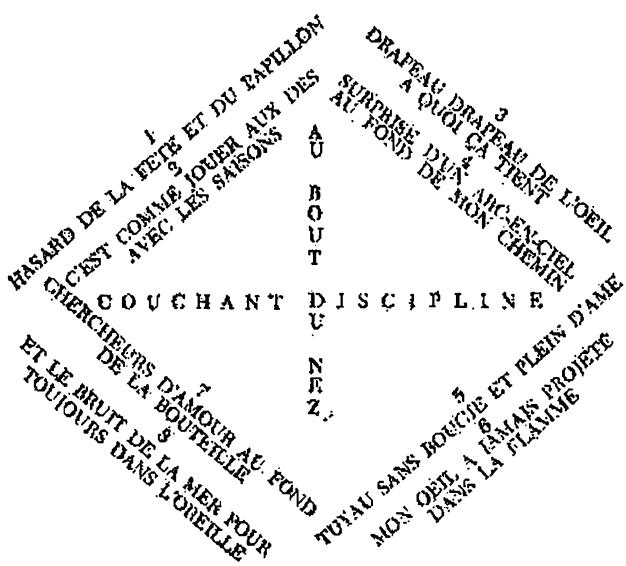
Es evidente que en Huidobro tal parodia existe. Aquí cabe preguntarse si su antagonismo tiene fundamento o solo sería un alarde de originalidad del poeta chileno. Tal interrogante es todavía más válida al considerar que, a primera vista, un calígrafo creacionista no parecería esencialmente distinto de un texto surrealista o uno futurista, tomando en cuenta que muestran características tipográficas afines, como puede verse al confrontar un calígrafo huidobriano (“KALEIDOSCOPE”) con el fragmento de un “poema”¹⁰ surrealista mostrado por Breton 1962: 57-58 y una página de Marinetti 1913: 640.

¹⁰ A este respecto dice Breton 1965: 57: “Se puede llamar POEMA a lo que se obtiene por el ensamblaje tan gratuito como sea posible (observemos, si queréis, la sintaxis) de títulos y de fragmentos de títulos recortados de periódicos...”. Traducción nuestra.

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

2.1.1. Presentamos primero el texto huidobriano:

KALEIDOSCOPE



Obviamente lo gráfico es lo que organiza la composición, con un alto grado de concentración en la página. Sin embargo, lo fónico tiene una participación nada despreciable. Encontramos ciertas rimas como “PAPILLON/SAISONS”, “L’ŒIL/CIEL”, “BOUTEILLE/OREILLE”, D’ÂME/FLAMME”. Hallamos también una anáfora, como es el caso de “DRAPEAU/DRAPEAU”, que podría funcionar además como una onomatopeya, al recordarnos el sonido que hace el calidoscopio al pasar de una figura a la siguiente.

La numeración de los versos marca el primer trayecto de lectura del poema¹¹.

11 Primero, ya que quizás al lector le quedaría la posibilidad de reorganizar la lectura según otras opciones.

Esto remite al lector a la presencia de lo efímero, en el instante en que llegarán a crearse nuevas figuras. Esto puede inferirse del texto mismo, por la mención que hace a la participación del azar (“HAZARD DE LA FÊTE...”), como también al juego de dados (“C’EST COMME JOUER AUX DÉS...”). En estos dos versos, el tema del azar y de los dados evoca sin lugar a dudas el juego sublimado¹² en el famoso poema de Mallarmé (“UN COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD”), unos de los escritores predilectos de Huidobro. Mas, si en el poeta francés el lanzamiento de los dados no llega a realizarse, en “KALEIDOSCOPE” vemos el juego desplegado en toda su plenitud. También nos hace pensar que Huidobro hace un especial manejo del “espacio/tiempo”, marcados por los números que indican distintas secuencias de realización; lo que, a su vez, revela una factura gráfica originalísima.

2.1.2. Otra forma lúdica, en este caso creada al azar, la señalaba André Breton respecto de cómo podría configurarse sin más un texto:

Por mi parte creo en la posibilidad y en el gran interés de la experiencia que consiste en incorporar a un poema objetos usuales u otros, más exactamente a *componer un poema en el que los elementos visuales se encuentren entre las palabras, sin jamás hacer doble uso entre ellos.* (subrayado nuestro)¹³. (Breton 1962: 315)

12 Sublimado, porque ya al final del poema, utilizando la expresión “PEUT ÊTRE [...] UNE CONSTELLATION”, nos quiere mostrar lo que nunca fue. A esto se suma que, estructuralmente, la distribución espacial de “UN COUP DE DÉS...” enriquece el mensaje, aportando un sentido desintegrador a la anécdota desarrollada en la obra.

13 Traducción nuestra.

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

Parte del texto mostrado por Breton es el siguiente:

POÈME

**Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan.**

***Les plus belles pailles*
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS**

**dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable**

**Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu**

**le café
prêche pour son saint
L'ARTISAN QUODDITIEN DE VOTRE BEAUTÉ**

MADAME,

**une paire
de bas de soie
*n'est pas***

**Un saut dans le vide
*UN CERF***

***L'Amour d'abord*
Tout pourraient s'arranger si bien
*PARIS EST UN GRAND VILLAGE***

Lo que, en última instancia, se postula aquí es una mera combinación aleatoria de palabras e imágenes gráficas, cuya relación inmotivada y accidental no se acerca en modo alguno a la creación del calígrafo de Huidobro, que se caracteriza principalmente por el alto grado de redundancia del mensaje, redundancia que viene dada por la motivación textual. En el caso de Breton nos enfrentamos a la llamada *escritura automática*, cuya característica principal sería la arbitrariedad absoluta; esto es, tanto la selección de los vocablos como su combinación en las distintas estructuras, son fenómenos prácticamente accidentales. Ahora bien, si la gestación del texto, por parte del mismo Breton, pudiera considerarse como una ironía frente a las posibilidades de combinar

palabras a su antojo, sin embargo el texto existe y nos deja ciertas reminiscencias de aquello que suele acompañar a lo que entendemos como “poema”. Así, tenemos algunos núcleos rimantes como: “rire”//’ile”; “fané”//“isolée”; “agréable”//“carrosable”; “café”//“beauté”. Recordemos con Quilis 1986: 16 que:

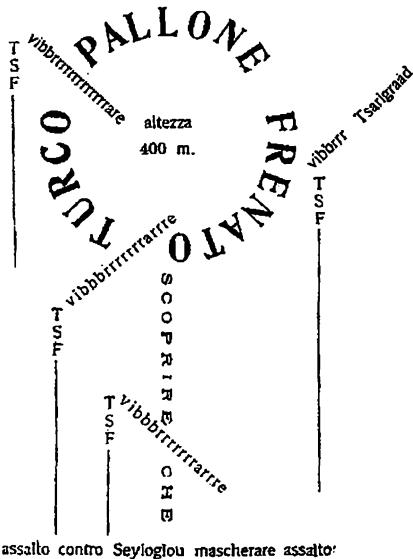
...una sola estrofa puede constituir poema por voluntad del poeta.

Para el vate chileno se trata de un juego mucho más elaborado. Digamos que no es lo mismo el azar en Huidobro, que en el exégeta surrealista; en este último, lo azaroso es parte de la construcción misma del texto. En Huidobro el azar es parte del tema de la obra, la que ha sido elaborada con gran dedicación, como puede advertirse a simple vista.

2.1.3. En el caso de Marinetti, su estética, aparte de revolucionar la poesía, y excediendo el plano netamente literario, buscaba influir en los diferentes ámbitos del quehacer humano. Escarbando en los distintos manifiestos de este autor, encontramos que las novedades propuestas incluían el teatro, el arte de la declamación, la cinematografía, la danza, la fotografía, la pintura, la religión, la “radia” (=“grandi manifestazioni della radio”, en palabras del propio Marinetti), la matemática, la política; en fin, una tendencia omniabarcadora, que excedía el mero plano de las letras para llegar a establecer una conexión directa con el mundo real, de cuyos límites siempre quiere escapar Huidobro.

Enseguida se transcribe el texto del italiano:

imboscata di T. S. F. bulgari
vibbbrattarre
arristruffarre comunicazioni turche
Sciukri Pascià - Costantinopoli



Esta página la tomamos de la obra *Zang Tumb Tuuum* (1913), que se extiende por cincuenta folios, incluyendo prosa poética, y varios juegos gráficos y lingüísticos. Aquí, lo que llama primero la atención es que si la anécdota en el poema del chileno se concentra en una página, con todas las posibilidades combinatorias que ello implica, en Marinetti no estamos frente a un canto autónomo. El tema es la guerra: en esta sección específica se destaca esa “imboscata di T. S. F.”¹⁴. Lo curioso de este fragmento es que puede leerse y a la vez ser visto desde el aire, como el despliegue de una flota; esto no sería raro, ya que estaría llevando el fenómeno poético a ámbitos más concretos, y

14 En el texto mismo no aparece la clave de tales siglas; sin embargo, al hablar de "comunicazioni", podríamos pensar que se trata de siglas utilizadas por el Código de Señales Internacionales, en que las embarcaciones muestran ciertas banderas que indican situaciones específicas, donde habría que leer "T" como: "no adelantar por la proa"; "S" correspondería a: "mi nave retrocede con toda fuerza"; mientras que "F" señalaría: "estar inhabilitado para comunicarse con esta nave".

además a otras posibilidades líricas como la “aeropoesía”, que proclamaba el mismo Marinetti entre otras expresiones poéticas futuristas.

2.2. Aparte de las características recién mencionadas, y de gran peso para el tema que aquí nos ocupa, resulta la oposición a ultranza, tanto del francés como del italiano, a la estética de Mallarmé, una de las fuentes inmediatas y más caras de Huidobro como vimos más arriba¹⁵. En primer lugar, según indica Breton en “*Situation surréaliste de l’objet*”:

El error de Mallarmé y de una parte de los simbolistas no habrá tenido al menos esta consecuencia saludable de provocar una desconfianza general respecto de lo que constituían solo elemento accesorio, accidental, considerado injustamente como eje y frenos indispensables del arte poético, [...] tales como la medida, el ritmo, las rimas¹⁶.

(Breton 1962: 314-315)

De modo similar, cuando Marinetti plantea su revolución tipográfica, también se manifiesta en abierta oposición a la estética del maestro francés, diciendo:

Combato la estética decorativa y preciosa de Mallarmé y su búsqueda de la palabra rara, del adjetivo único, insustituible, elegante, sugestivo, exquisito. No quiero sugerir una idea o sensación con gracia o afectación anticuada¹⁷: quiero así pegarle brutalmente y darle en pleno pecho al lector.

Combato además el ideal estático de Mallarmé con esta revolución tipográfica que me permite imprimirle a la palabra (ya libre, dinámica y explosiva) toda la velocidad, como la de los astros, las nubes, los aeroplanos, los trenes, las ondas¹⁸, los explosivos, los globos de la espuma marina, de las moléculas, y de los átomos.

(Marinetti 1913/1968: 67)

15 Vide supra, pp.54-55.

16 Traducción nuestra.

17 “*Passatiste*” en el original. Su antónimo es curiosamente la palabra “futurista”.

18 Traducción nuestra. Preferimos el término ondas; creemos más adecuado el cruce semántico entre ondas marinas y las ondas mecánicas o electromagnéticas. Tal ambigüedad nos parece más cercana al credo del teórico italiano.

Es éste un antagonismo no sin consecuencias¹⁹, puesto que de partida implica un alejamiento de peso en tanto teoría estética y, principalmente, en cuanto práctica de la construcción rítmica del texto. De hecho, en Mallarmé -como en Huidobro-, el ritmo viene condicionado por un juego consciente, motivado, entre la tipografía y la disposición textual, y en donde nada resulta arbitrario ni inoficioso.

3.0. CONCLUSIONES

De una primera confrontación entre realismo y creacionismo surge también una respuesta tentativa. Y es que así como en el arte realista se intenta dar una impresión de realidad, la estética creacionista (siguiendo la tradición cubista) busca una reconstrucción ideal de dicho mundo, que aflorará plenamente en la superficie del texto y que potenciará la desrealización de la obra, que es parte del carácter propio de los textos creacionistas, por mucho que haya una referencia a la vida y el mundo cotidianos.

Quizás pudiera considerarse el creacionismo como una estética híbrida; pero, no se debe olvidar que aun cuando la historia del arte está llena de normativas, poéticas y academias, es claro que las obras que han marcado los hitos más importantes de esa misma historia son precisamente las que han quebrado con tales disposiciones, inaugurando nuevas formas que luego pasarán a constituirse en clásicas, para más tarde abrir paso a un nuevo quiebre del sistema, y así sucesivamente. En esta especial dinámica, será el artista, en última instancia, quien decida qué va a plasmar en su obra y de dónde procederá su inspiración; además, será solamente él quien escoja la postura estética que más se ajuste a su intención comunicativa.

Un dato de sumo interés es que en los tres casos se nos muestra un fuerte componente lúdico²⁰, que funciona de manera distinta en uno y otro texto. Mas, no por ello deja de haber coincidencias estéticas de fondo, que probablemente

19 Recordemos el homenaje que le rinde Huidobro al maestro francés. En *Tríptico a Stéphane Mallarmé*, 1976: I, 534 canta: “Tu gran poema con un borde de fuego arrepentido/Tus secretos siguen su destino/Maestro del abismo y de las naves olvidadas/Oye el saludo del horizonte al horizonte”.

20 Como nos recuerda Friedrich 1974: 151: “Juego significa libertad respecto a lo utilitario, incluso libertad absoluta del espíritu creador.”

llegan a vincular estos tres movimientos contemporáneos en su tronco común más que a separarlos.

Con todas las similitudes que puedan hallarse entre los textos de sendos movimientos, lo cierto es que las teorías criticadas por Huidobro circulan, a su vez, por caminos que se alejan ostensiblemente de su estética, sin ningún riesgo de confundir dichas teorías con el creacionismo. La prueba más fehaciente de tal alejamiento puede verse en la experimentación artística de distinto signo que conllevaba la práctica de tales manifestaciones. Así, hay que destacar que el texto surrealista se configura a partir de la combinación fortuita de sus elementos constituyentes, mientras que el futurista busca una relación estrecha con la realidad circundante. Por su lado, el calígrafo huidobriano -en la huella de Mallarmé (y Apollinaire, sin duda)- practica una fusión textual que concentra en un instante poético la figuración en la página y la anécdota de la obra, condición indispensable del género caligramático. Más aún, de la conjunción entre tal género y la teoría creacionista aflora un grado más alto de poetización; aquí, lo cantado halla una mayor expresividad al plasmarse en una figura concreta, como producto estético acabado, que sin embargo, como otras expresiones estéticas contemporáneas, queda abierto a variadas lecturas por parte del receptor. Tal apertura, creemos, nos permite responder a la cuestión inicial de si estábamos o no frente a una contradicción entre los planes del poeta y su producto poético acabado.

Analizado el problema desde una perspectiva más amplia, surge la pregunta de hasta dónde es posible que se frustre dicho propósito; sobre todo si se toma debida cuenta de las restricciones que pone Huidobro a sus propuestas, quien otorga a las mismas una visión mucho más aterrizada que las frases más impresionantes de su ideario tomadas al vuelo. Así, aclara nuestro poeta en “El creacionismo”:

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; *no escatima ningún elemento de la poesía tradicional* [subrayado nuestro], salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización.

(Huidobro 1976: I, 733)

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

Las mismas palabras del poeta dejan ver que su creación no resulta para nada paradojal: no en su teoría al menos ... aunque nos maraville a cada momento con el genio iconoclasta de su obra.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. (1970). *Historia de la literatura hispanoamericana. "Época contemporánea"*, 1^a reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, tomo II.
- ARENAS, Braulio. (1963). *Vicente Huidobro y el creacionismo*, en *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., tomo I, pp.15-42.
- BARY, David. (1971). *Apollinaire y Huidobro: dos extranjeros en París*, en Ínsula, año XXV, N° 291 (febrero), Madrid, Artes Gráficas Benzal, pp.1 y 12-13.
- BRETON, André. (1962). *Manifestes du surréalisme*, Montreuil, Jean Jacques Pauvert éditeur.
- CAMURATI, Mireya. (1980). *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- CANSINOS-ANSSÉNS, Rafael. (1975). *Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo*, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René Costa, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., pp.119-124.
- CARACCIOLLO Trejo, E. (1974). *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- COSERIU, Eugenio. (1977). *Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía»*, en *El hombre y su lenguaje. DOS PROBLEMAS DE UNA LINGÜÍSTICA DEL HABLAR*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., pp.201-207.
- COSTA, René de. (1984). *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COSTA, René de (Supervisor). (1989). *Poesía. Revista ilustrada de información poética*: Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Nos. 30, 31 y 32, Madrid, Ministerio de Cultura.
- DIEGO, Gerardo. (1975). *Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro*, en

- Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., pp.209-228.
- FRIEDRICH, Hugo. (1974). *Mallarmé*, en *La estructura de la lírica moderna. De Beauharnais hasta nuestros días*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., pp.125-182.
- GOIĆ, Cedomil. (1974). *La poesía de Vicente Huidobro*, 2^a edición, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. (1975). *El cubismo y su estética*, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Edición de René de Costa, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., pp.125-128.
- MARINETTI, Filippo T. (1913/1968). *Distruzione della sintassi -Imaginazione sensa fili- Parole in libertà*, en *Teoría e invenzione futurista*, Verona, pp.57-70.
- _____. (1913/1968). *Zang Tumb Tuum*, ibidem, pp.561-710.
- MITRE, Eduardo. (1980). *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*, Caracas, Monte Ávila Editores, C.A.
- MONTES, Hugo, (1976). *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, tomo I.
- PAZ, Octavio. (1977). *Corriente alterna*, 9^a. ed., México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, S. A.
- PÉREZ, J. Bernardo. (1989). *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Ediciones Hispanófila.
- PIZARRO, Ana. (1968). *La práctica poética huidobriana, una práctica ambivalente*, en *Atenea*, año XLV, tomo CLXIX, N° 420 (abril-junio), Concepción, Universidad de Concepción, pp.203-224.
- QUILIS, Antonio. (1986). *Métrica española*, 3^a. ed., Madrid, Editorial Ariel, S.A.
- REIS, Carlos. (1985). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. (1963). *Vicente Huidobro*, en *Escritores representativos de América*, Primera Serie, 2^a. edición, Madrid, Editorial Gredos, 'Campo abierto', vol. 11, pp.191-205.
- SILVA CASTRO, Raúl. (1960). *Vicente Huidobro y el creacionismo*, en *Revista*

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

- Iberoamericana*, vol. XXVI, Nº 49 (enero-junio), Editorial Cultura, pp. 115-124.
- TEITELBOIM, Volodia. (1995). *HUIDOBRO, La marcha infinita*, 3^a. ed., Santiago de Chile, Ediciones BAT.
- TODOROV, Tzvetan. (1975). *Poética*, 2^a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S. A.
- TORRE, Guillermo de. (1975). *La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy*, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Edición de René de Costa, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., pp.151-165.
- UNDURRAGA, Antonio de. (1967). *Teoría del creacionismo*, en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa*, 2^a. edición, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, pp.17-183.
- VÁSQUEZ S., Claudio. (2003). “Cristal muerte”: *destrucción y creación de lenguaje en el Canto VII de Altazor, de Vicente Huidobro*, en *Estudios Hispánicos*, Osaka, Universidad de Estudios extranjeros de Osaka, pp.17-47.
- VIDELA, Gloria. (1971). *El ultraísmo*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- XIRAU, Ramón. (1975). *El desarrollo y las CRISIS de la filosofía occidental*, Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- YUDICE, George. (1978). *Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- YURKIEVICH, Saúl. (1978). *Vicente Huidobro: El Alto Azor*, en *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, 3^a. edición, Barcelona, Barral Editores, S.A., pp.53-115.
- ZERAN, Faride. (1992). *La guerrilla literaria. Huidobro, de Rokha, Neruda*, Santiago de Chile, Ediciones BAT.