

VICENTE HUIDOBRO O LAS METAMORFOSIS DEL RUISEÑOR

Oscar Hahn
Universidad de Iowa

La distancia que media entre la teoría poética y su práctica escritural puede medirse con especial precisión en el caso de Vicente Huidobro. En repetidas ocasiones el poeta había proclamado para sí la paternidad de una estética revolucionaria, conocida con el nombre de "creacionismo", cuya fecha de nacimiento él retrotraía por lo menos hasta 1912.

Si bien es cierto que tal primogenitura es susceptible de ser sustanciada con diversas declaraciones y textos en prosa del mismo Huidobro, entre ellos el manifiesto "Non serviam" de 1914, no es menos cierto que sus textos en verso, escritos entre 1912 y 1915, poco o nada tienen que ver con sus convicciones teóricas. Ni *La gruta del silencio*, ni *Canciones en la noche*, ni los salmos y parábolas de *Las pagodas ocultas*, ni *Adán*, se rigen por otro canon que no sea el tradicional, prevanguardista. Incluso los caligramas que aparecen en *Canciones en la noche*, a pesar de su audaz composición gráfica, sólo repiten el ya obsoleto lenguaje del parnasianismo hispanoamericano¹. Si no nos dejamos obnubilar por la ordenación caligramática y prescindimos de ella, un poema como "Triángulo armónico", que en la página dibuja dos formas triangulares enfrentadas por uno de los vértices, se leería de la siguiente manera:

Thesa
la bella
gentil princesa
es una blanca estrella
es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
y cuando pasa triunfante en su palanquín
parece un tierno lirio, parece un pálido loto
arrancado una tarde de estío del imperial jardín (127).

Los versos precedentes, plagados de la retórica de fines del siglo XIX, con su "gentil princesa", su palanquín dariano, su flor de loto, su japonesa y su jardín imperial, más parecen escritos por un modernista menor, tardío y derivativo que por el

¹V. Huidobro, *Canciones en la noche*, Santiago, Imprenta Chile, 1913; libro incluido en Vicente Huidobro, *Obras completas 1*. Prólogo de Hugo Montes, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976, pp. 113-136. Todas las citas de Huidobro provienen de esta edición en dos volúmenes, a cuyas páginas remitimos en medio de paréntesis.

revolucionario poeta de *Altazor*. Lo mismo ocurre con los otros caligramas de *Canciones en la noche*.

¿En qué consiste la revolución creacionista que Huidobro predica, pero que todavía no practica? No sin cierta soberbia, Huidobro asevera que los poetas, con rarísimas excepciones, jamás han hecho honor al verdadero sentido de la palabra "poesía", que quiere decir "creación". Para él, a lo único que se han dedicado es a imitar la realidad tal como ella es. Si Evaristo Carriego en su poema "En el café" escribe, por ejemplo: "Desde hace una semana falta ese parroquiano / que tiene una mirada tan llena de tristeza / y que todas las noches, sentado junto al piano / bebe invariablemente su vaso de cerveza / y fuma un cigarro..."², sólo está copiando un hecho que existe o puede existir en la realidad; pero si Huidobro escribe: "Un pájaro sonámbulo en los bosques / bebe / estas auroras rojas / Los dioses blancos de tu boca / ahogándose en el vaso..." (316). O: "De una mirada encendí mi cigarro", ya esta inventando fenómenos completamente nuevos, que ni ocurren ni pueden ocurrir afuera del poema; ellos son mundos puramente verbales, originados en la mente de un creador. Por eso este tipo de poesía recibe el rótulo de "creacionista", y el poeta que la ejercita es elevado a la categoría de "pequeño Dios".

La lucha infructuosa del poeta por llevar a la práctica todas esas nociones que persistían en mantenerse en el plano de la mera teoría es descrita en un texto hallado por René de Costa entre los papeles inéditos de Huidobro: "Esto es lo que debe hacer el poeta, hacer una cosa que no sea ni imitación ni exageración de la realidad. Hacer un poema que no sea otra cosa que un Poema. Sin ningún elemento extraño, completamente puro, absolutamente desligado de todo: un poema es una página en el cielo". Y de inmediato Huidobro pasa a dar cuenta de su problema: "Una vez estudiado todo esto viene el ponerlo en práctica. El hecho: al querer realizar lo que era el fruto de largos estudios y meditaciones, al hacer el primer poema que podríamos llamar puro, tratando de que cada cosa fuera creada por mí, me encontré con enormes dificultades. Hice dos, tres, cuatro, lo menos diez, pero había algo que me fallaba", confiesa desalentado³. Habría que esperar hasta 1916 para encontrar los primeros indicios de que la nueva estética estaba encarnando en su verbo poético. Huidobro, que desde sus inicios vincula la figura del poeta con la del ruiseñor ("Rruiseñor que cansado de la tierra / alzaste el vuelo al alto firmamento"), sólo en 1916 da muestras de que se prepara para levantar el vuelo hacia otros espacios de la imaginación. La metamorfosis de Huidobro comienza a vislumbrarse, por fin, en el libro titulado *El espejo de agua*⁴.

Esta plaquette de apenas nueve poemas, publicada originalmente en Buenos Aires, y que causara tantas polémicas al ponerse en duda injustamente la veracidad de su fecha de publicación⁵, se abre con el célebre "Arte poética", manifiesto que plantea en verso lo que antes Huidobro había proclamado en prosa: las bases de una estética renovadora, por la que se insta a los poetas a inventar "mundos nuevos". Además contiene la famosa calificación del poeta como "pequeño Dios" o creador

²En Evaristo Carriego, *Misas herejes. La canción del barrio*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L.J. Rosso, p. 150.

³Cfr. René de Costa, *Huidobro: los oficios del poeta*, México, FCE, 1984, p. 56.

⁴V. Huidobro, *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916; incluido en V. Huidobro, *Obras completas 1*, pp. 219-223. Hay también una edición facsimilar en *Peña Labra*, III, 12 (verano, 1974).

⁵Buenos Aires, 1916. René de Costa ha probado su autenticidad.

de cosmos verbales. La mera presencia de esta poética en verso, sumada a su preocupación teórica en prosa, son los primeros signos de que Huidobro se está moviendo en otra dirección. Porque las reflexiones sobre el arte de la palabra forman parte medular del quehacer del poeta moderno, como lo atestiguan Valéry, Eliot y Octavio Paz, por citar tres casos evidentes. Pero, otra vez, de nada habría servido este manifiesto en verso si inmediatamente después Huidobro no hubiera predicado con el ejemplo. Y eso es exactamente lo que ocurre con la segunda composición impresa en la plaquette: "El espejo de agua", que da título al libro y que funciona simultáneamente como poema y como metapoema. En cuanto poema, Huidobro, presenta aquí por primera vez un universo totalmente creacionista, regido por sus propias leyes y ajeno a la concepción mimética que gobernaba su poesía anterior:

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe,
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo (219-20).

Los únicos rasgos "tradicionales" que el poema conserva intactos son la puntuación, que Huidobro habría de eliminar por completo a partir de *Horizon Carré*⁶, y la rima asonante, presente en casi toda la plaquette. Porque en lo que compete al ritmo versal, Huidobro ya se maneja con una cierta soltura: combina versos de 10, de 11, de 12 y de 13 sílabas, con variadas acentuaciones, que lo acercan al verso libre vanguardista.

Algo semejante, aunque sin éxito, había intentado muy poco antes en *Adán*, libro en el que incluso teoriza sobre las diferencias entre los varios tipos de versos: "Los retóricos españoles —dice en el "Prefacio"— confunden el verso libre con el verso blanco. El primero es una mezcla de ritmos, armoniosa en su conjunto, y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas), y el segundo es siempre de igual número de sílabas y sin rima" (188)⁷. Nótese que en la concepción huidobriana de esos años el verso libre no goza de verdadera libertad y continúa encadenado a la rima; hasta el punto de que en *Ecuatorial*, el libro que inaugura la Vanguardia en lengua española, todavía le rinde tributo.

En cuanto al ritmo de los "versos libres" de *Adán*, otra vez es patente el divorcio entre la teoría huidobriana y la práctica escritural. Huidobro está consciente de las virtudes de esa forma y entiende bien que lo importante es la "armonía total de

⁶En *Horizon Carré*, París, Paul Biralt, 1917, aparecen varios poemas de *El espejo de agua*, en versión francesa, reelaborados y adaptados a la nueva disposición tipográfica.

⁷"Prefacio" a V. Huidobro, *Adán*, Santiago, Universitaria, 1916; libro incluido en *Obras completas 1*, pp. 187-216.

la estrofa” y no “cada verso en particular”; tanto es así que llega a pedirles “a los que no perciben la armonía del verso libre” que “reeduquen bien su oído, su pésimo oído” y les recuerda que “cuando Boscán llevó a España el endecasílabo italiano, fue rudamente atacado”. En este punto Huidobro es más afín al Marqués de Santillana que a Boscán. Igual que el autor de los imperfectos “sonetos fechos al itálico modo”, su manejo del ritmo es aún muy vacilante.

Algo muy distinto ocurre en *El espejo de agua*, donde el poeta ya ha logrado la destreza necesaria para impedir que la variedad silábica y la pluralidad acentual rompan la armonía del poema, consiguiendo de ese modo que el ritmo se aproxime al del verso libre tal como lo entendemos hoy.

Que en “El espejo de agua” Huidobro utilice la figura de un espejo —aunque sea de agua— resulta bastante paradójal a primera vista, porque el espejo es el símil más socorrido para ilustrar la concepción mimética, o sea la doctrina que concibe a la obra de arte como mero reflejo de la realidad. El espejo representa exactamente lo contrario de la estética creacionista y de ello Huidobro está muy consciente. “Toda la historia del arte —diría más tarde— no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios”. Al estudiar esta evolución uno ve “claramente la tendencia del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad”⁸. Pero pronto constatamos que no hay contradicción alguna. En rigor no se trata de un espejo de agua de esos que adornan los parques de la realidad, sino de un espejo en movimiento, adosado verticalmente sobre una pared, en el interior de un dormitorio imaginario, y cuya luna es líquida:

Mi espejo, corriente por las noches,
se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Este espejo creacionista, en vez de copiar pasivamente la realidad exterior, es en sí mismo una realidad autónoma y cambiante que funciona de manera independiente. Compárese, por ejemplo, con el “espejo de agua”, mero duplicador del mundo, que aparece en el poema *Adán*, escrito en 1915, y se verá la diferencia:

Y al inclinar la cabeza hacia el agua
Vio en ella un rostro como el que él palpaba.
Oh raro misterio! ¿Por que se duplicaba?
Y vio que a la corriente clara
El cielo bajaba,
Vio que el agua del remanso
Le traía los árboles casi a las mismas manos (201-2).

El tránsito del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios descrito por Huidobro, revela en el fondo el camino recorrido por su propia obra en verso: el salto desde una poesía mimética hacia una poesía no mimética.

Cabe mencionar de paso que, movido por su intención ruptural, “El espejo de agua” repite la crítica de Enrique González Martínez, que en 1911 incitaba a torcerle el cuello al cisne modernista, símbolo del ideal, la Hermosura y la Nueva Poesía (nótese lo efímero del concepto de novedad), y a reemplazarlo por el sapiente búho posmodernista. Huidobro hace uso del mismo manido símbolo, para anunciar el fin del sistema poético precedente.

⁸V. Huidobro, “La creación pura”, en *Obras completas 1*, p. 719.

Mi espejo, más profundo que el orbe,
donde todos los cisnes se ahogaron.

También cambian de signo una serie de elementos —arroyo, desnudez, cielo, ensueños, rosa, ruiseñor— que, desligados de su contexto, más parecen extraídos de algún poema de Juan Ramón Jiménez. Retornados esos vocablos al discurso huidobriano, pronto revelan que estamos frente a algo distinto: el espejo cobra vida y abandona el cuarto mudado en arroyo; la abstracción “desnudez” adquiere materialidad, lo que permite anclarla en el espejo; técnica que por lo demás es descrita por Huidobro en la carta a Thomas Chazal, cuando dice enumerando los procedimientos propios del creacionismo: “Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto... pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos” (739). Y, en fin, los ensueños se ponen en movimiento, la rosa florece en el pecho del poeta y el ruiseñor vibra en su dedo.

Examinemos ahora algunas frases y versos que indican la inminencia de un nuevo canon. El audaz acoplamiento “cielos sonámbulos”, podría sintetizar por sí solo el cambio de estética, ya que resplandece como imagen típica de lo que Hugo Friedrich denomina “la lírica moderna”. Dice Friedrich: “El procedimiento poético más antiguo, es decir la comparación y la metáfora, es tratado en una forma nueva que evita el natural término de comparación, para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetiva y lógicamente no pueden unirse”⁹. O en palabras del mismo Huidobro: “Poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas” (726). Por su parte, el rival literario de Huidobro, Pierre Reverdy, había escrito en 1918: “La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas”¹⁰. Hay que enfatizar, claro está, los adjetivos “lejana” o “alejadas”; de lo contrario esas nociones no diferirían mucho de la metáfora tradicional. Recordemos que, análogamente, Huidobro ya había enlazado otras dos “realidades lejanas” en el título de un libro anunciado pero jamás impreso. *Los espejos sonámbulos*, y que mucho más tarde, en 1928, García Lorca nos propondría un “romance sonámbulo”.

Otra imagen de “El espejo de agua” que revela el viaje desde la lírica tradicional a la lírica moderna es “una rosa secreta se hincha en mi pecho”, susceptible de dos lecturas opuestas que, al mismo tiempo, marcan el tránsito desde lo figurado hacia lo literal. La lectura figurada sólo conseguiría devolver la imagen hacia el ámbito de la metáfora tradicional. En términos de Dámaso Alonso, se trataría de una “metáfora impura”: un elemento *in praesentia* (la rosa), más un determinativo: “se hincha en mi pecho”, que remitirían a un elemento *in absentia*: el corazón¹¹. La lectura verbatim, por el contrario, instala de lleno a la imagen en la órbita de la poesía vanguardista. No es ya una metáfora del corazón: el hablante, literalmente, tiene una flor adentro del pecho. Estamos frente a un fenómeno que no puede

⁹Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 24.

¹⁰Revista *Nord-Sud* (marzo de 1918).

¹¹Ver “Poesía arábigo andaluza y gongorismo” (nota 19), en Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 31-65.

darse en la realidad externa y que sólo nace por virtud del poema; es decir, frente a un acontecimiento cabalmente creacionista. Hay que reconocer, eso sí, que el verso admite la lectura figurada y que muchas veces el mismo Huidobro muestra ciertas vacilaciones frente a la oposición uso figurado / uso literal, debido a ese fetichismo por la metáfora, tan difundido entre los vanguardistas hispanos, y que hallara terreno fértil en el Ultraísmo.

Un problema distinto presenta el verso “los ensueños se alejan como barcos”. En su “Manifiesto de manifiestos” Huidobro otorga al ensueño un carácter completamente negativo y hasta llega a considerarlo trivial y ajeno a la verdadera poesía: “El ensueño pertenece a todo el mundo; el delirio sólo pertenece a los poetas (725)”, dice. Y agrega: “El ensueño poético nace generalmente de un estado de debilidad cerebral”. Sin embargo no hay contradicción alguna con respecto al uso de esa noción en “El espejo de agua”. ¿Cómo es posible?

Huidobro sostiene que hay dos tipos de ensueños: el ensueño libre y el ensueño sometido. El ensueño libre es rechazado por Huidobro porque lo asocia con las técnicas surrealistas, particularmente con la falta de control racional que ocurriría durante el acto de la escritura, como resultado del automatismo psíquico. Además Huidobro desprecia de la escritura automática y de la supuesta naturaleza poética de las imágenes oníricas presentadas en bruto. No hay tal “ensueño libre”, asevera Huidobro; durante la creación poética, la fase inconsciente es sucedida por una segunda fase en la que el ensueño inicial es regulado y controlado por la razón. En rigor, dice él, todo producto literario es un “ensueño sometido”.

A los “ensueños sometidos” apunta entonces “El espejo de agua”: al singular proceso mental que vive el poeta, mezcla de razón y sinrazón. Pero lo más importante para el proyecto creacionista es que en este poema los ensueños pierden su condición subjetiva y evanescente y adquieren materialidad: se convierten en naves que zarpan. Tal existencia objetiva es reafirmada poco después. El poeta es capaz de pararse sobre la cubierta de uno de esos barcos-ensueños: “De pie en la popa siempre me veréis cantando”.

Muy significativo es el verso “un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo”. A la vez que símil de la figura del poeta, esta ave, omnipresente en la obra huidobriana, simboliza la inspiración artística y la eternidad del canto lírico, igual que en la tradición europea. Las metamorfosis que sufre el ruiseñor de libro en libro ilustran inmejorablemente las diferentes etapas de la evolución poética de Huidobro. Ella empieza con el tradicional “ruiseñor alado”, de *Ecos del alma* (“Como un ruiseñor alado / va volando mi canción”), sigue con el “ruiseñor ebrio” de *El espejo de agua*; continúa con el “ruiseñor mecánico” de *Ecuadorial*, símbolo de la nueva era tecnológica y de la poesía creacionista, y culmina en *Altazor* con el proteico “ro-si-ñol” (“rosignol”), que, pensando en francés, le permite intercalar cada una de las notas de la escala musical:

Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el rorreñol
 Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrimas el rofañol
 Su garganta nocturna el rosolñol
 El rolañol
 El rosiñol (413).

Consigue de este modo que el canto del ruiseñor creacionista sea emitido por su propio cuerpo verbal.

Una manifestación explícita de lo que implica el ruiseñor para Huidobro se encuentra en una carta dirigida a Roberto Suárez, puesta como preámbulo a la novela *La próxima*¹². Escribe Huidobro: “Es tan admirable el canto de los ruiseñores que ha podido resistir a los malos poetas del mundo durante tantos siglos”. Y añade: “Y nadie como tú para explicar, para sentir la voz de ese pájaro ebrio de su propia alma” (241-42).

Retengamos la frase “ebrio de su propia alma”. En esa misma novela hay otras dos referencias a la “ebriedad”. Alberto Duren, uno de los personajes del relato, dice que “el hombre necesita de una cierta ebriedad”, la que define como “un escalofrío lírico”. Y Alberto Roc, protagonista de la novela, es más preciso aún al llamarla “una nueva energía” (311). Pero otra vez son las disquisiciones teóricas de Huidobro en su “Manifiesto de manifiestos” las que arrojan luz definitiva sobre la asociación del ruiseñor con la ebriedad¹³. La ebriedad lírica no debe vincularse con algún sopor mental análogo al que produce la ingestión de alcohol o drogas, ni con el “desarreglo de los sentidos” a la manera del inconsciente surrealista. La “ebriedad” o “delirio poético” es “la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos del mundo exterior pueden ponerlos en dicho estado de fiebre y alta frecuencia nemónica”. Este delirio no es un estado subconciente, fruto del adormecimiento del cerebro, sino un estado de superconciencia: “La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario”, escribe. No obstante, Huidobro insiste en distanciarse del automatismo psíquico surrealista, puntualizando que en este proceso la razón juega un papel central: “Ella es el tamiz y la organizadora del delirio, y sin ella vuestro poema sería una obra impura, híbrida” (725).

Si bien la intensidad vibratoria del ruiseñor ebrio no es aún suficientemente poderosa y no consigue impulsarlo con fuerza definitiva hacia el espacio de la lírica moderna, no cabe duda de que ese volátil es ya un mínimo antepasado de Altazor y que ocupa un lugar preciso en la ornitología poética hispanoamericana, que va del cisne modernista al búho posmodernista, del búho al ruiseñor ebrio y de éste al sumo pájaro, el Alto Azor. La encarnación de la teoría de Huidobro en una práctica más sólida y coherente no ocurrirá sino en 1918 con la publicación de *Ecuatorial*, primera piedra de la Vanguardia en lengua española y concreción plena de la voluntad inaugural del poeta.

¹²V. Huidobro, *La próxima*, Santiago, Walton, 1934; novela incluida en *Obras completas II*, pp. 241-318.

¹³Cfr. V. Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, en *Obras completas I*, pp. 722-731.