

HUIDOBRO ENTRE ESCRITURAS Y REESCRITURAS

Iván Carrasco M.

Universidad Austral de Chile

1. INTRODUCCIÓN

Como los grandes poetas, Vicente Huidobro intentó realizar un proyecto literario que definiera su identidad de escritor, es decir, la búsqueda de una voz, una retórica, una temática, una estética, un tipo de texto propio y original en el conjunto de los estilos artísticos de comienzos del siglo XX. Leyendo, comparando, soñando, Huidobro concibió la existencia del Creacionismo, modalidad vanguardista de literatura, elaboró, publicó y difundió su teoría y escribió sus poemas fundamentales, *Poemas Árticos*, *Altazor*, *Últimos poemas*. Durante este proceso, produjo textos de distinta clase, poemas convencionales, vanguardistas, pintados o visuales, además de dramas, novelas, ensayos literarios, políticos y filosóficos, manifiestos, microcuentos, libretos fílmicos, etc., en el contexto de un modo de existencia coherente con su utopía.

Naturalmente, este proceso escritural no podía efectuarse en el vacío, desvinculado de contextos textuales y situacionales, ya que en forma paralela a su trabajo otros creadores también desarrollaban diversas modalidades poéticas y artísticas en Chile y en el extranjero, y antes de sus poemas existía una larga y prestigiosa tradición que fue estudiada y asimilada por Huidobro.

En este sentido, el propósito del presente trabajo es proponer que Huidobro en su proceso generativo de una expresión original debió practicar la reescritura de literaturas ajenas como reiteración y como transformación rupturista o antipoética; la primera se produjo al comienzo de su carrera, en el contexto de formas románticas y modernistas principalmente y la segunda, en plena producción creacionista, particularmente en *Poemas Árticos*, *Altazor* y *Últimos Poemas*. Así, Huidobro dio a conocer su capacidad para escribir de acuerdo con códigos poéticos existentes y canonizados y también para superarlos mediante la conformación de poemas opuestos a ellos de orientación creacionista y antipoética.

Al respecto, Caracciolo ha planteado que Huidobro no vivió en la soledad del genio, sino inmerso en su tiempo y que poseía una facultad imitativa contrastante con su egocentrismo desmesurado; su capacidad mimética es la que “lo lleva a escribir con gracia y soltura a la manera de tantos poetas” (Caracciolo 1974:9).

Siendo esto válido, también es evidente que el poeta fue capaz de manejar la condición contraria, la creativa, que posibilitó la intuición de una poesía nueva aún no escrita, y la conceptualización de ella en la conferencia de 1914 en el Ateneo de Santiago, “Non Serviam” en la que dio al pasar por Buenos Aires en 1916, luego en la conocida “Arte Poética” de su plaquette *El espejo de agua* y finalmente su planteamiento completo y sistemático en sus *Manifestes* de 1925. La puesta en texto poético de su programa creacionista conformó su punto de partida y también la cima mayor de la vanguardia literaria hispánica.

2. LA POESÍA TRADICIONALISTA Y LA BÚSQUEDA DE LO NUEVO

Cuando Huidobro empezó a escribir y publicar tempranamente sus primeros ejercicios literarios, encontró distintas escrituras, sobre todo románticas y modernistas, en el mundo literario de la época; esta era una poesía convencional que Huidobro tenía que enfrentar en forma inevitable y que imitó en sus primeros libros. Según Ana Pizarro, estos poemas se alejaron de la realidad americana para refugiarse en toda una cultura europeizante presentada a través de una imagen estereotipada (1971:18). M. Ángeles Pérez también reconoce que sus primeros libros reflejan el tránsito desde el romanticismo subjetivo en la línea de Campoamor y de Bécquer, hacia el modernismo. Pero, no olvidemos que junto a la tradición poética en español, Huidobro también recogió un sector decisivo de la poesía francesa en su lengua, que ya había sido incorporada por Rubén Darío en sus poemas modernistas: la poesía romántica, simbolista y parnasiana, principalmente a través de grandes poetas como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine...

En *Ecos del alma* es fácil descubrir una serie de poemas y estilos particulares que el joven Huidobro ha tomado como base estructural, léxica o semántica para escribir los suyos mediante distintos recursos de imitación u homologación, tales como la paráfrasis, la traducción, la citación, etc. Este hecho fue reconocido por el propio autor en la carta que colocó como prefacio y dedicatoria del volumen: “El único mérito que pueden tener, sólo tú lo comprenderás; tú, que sabes que en muchas de esas composiciones cada estrofa es una lágrima y que otras nacieron al mirar dibujarse en tus labios una sonrisa; tú, que eres el único ser de la tierra que conoce íntegramente mi corazón” (Huidobro 2003:9). Después de estas románticas palabras, precisa de inmediato: “Pero no todos son mi alma... , también lo sabes tú...; algunos de ellos no tienen ninguna relación conmigo; tú recordarás su origen. Esta advertencia, mejor que para ti, la hago para el lector” (Id.). Huidobro ha sugerido

claramente que gran parte de su poesía no es expresión ni estilo personal, sino imitación, aprendizaje, artificialidad, retórica, reescritura.

Un ejemplo claro es el primer poema del libro, llamado “Dedicatoria”, dedicado a M. (Manuela) P. (Portales) B. (Bello) y que lleva como epígrafe la segunda estrofa de la *Rima VII (13)* de Bécquer: “Cuanta nota dormía en sus cuerdas./Como el pájaro duerme en las ramas,/Esperando la mano de nieve/Que sabe arrancarlas”. El texto se desarrolla a partir de la analogía entre la música que espera en el arpa abandonada la llegada de un músico que la actualice —que incluye la comparación con el pájaro que espera en un árbol y el genio oculto en el alma de un sujeto que espera un llamado para actuar—, y la poesía despertada en el alma del poeta por la mujer amada: La relación intertextual entre ambos poemas se efectúa a través de citas parciales del texto becqueriano (“Cuanta nota”...), citas de términos que se dispersan por el poema de Huidobro conformando nuevos sintagmas que remiten a los mismos contenidos emotivos y temáticos del poema español (la intensidad y sacralidad del amor, el sueño y el despertar de las manifestaciones del arte por el contacto con los hombres, la íntima conexión entre los humanos y los elementos de la naturaleza: “Como surgen del nido en el techo/Tiernas golondrinas/Cuando asoman las luces doradas/Del astro del día,/Esa misma emoción que produce/El sol cuando brilla;/Esa misma emoción dulce y vaga/En mi alma sentía”) y controlado por un ritmo constituido por versos decasílabos y hexasílabos alternantes con rima asonante en los versos pares, elementos de una composición aestrófica.

Fenómenos similares se pueden observar en otros poemas del mismo libro. Por ejemplo, en “A la Santísima Virgen” se le habla a María con un léxico estetizante, arcaico, peninsular y eclesiástico (Única musa que mi mente ansía, Si yo no os canto a Vos, ¡oh gran señora!/ Romped las cuerdas de la lira mía, que sea un lamento cada nota, etc.). Se trata, sin duda, de la imitación artificiosa de himnos y odas provenientes de una tradición aprendida en el colegio más que de la libre decisión de un espíritu religioso.

Algo parecido podemos ver en “Madrigal” y “Ojos de cielo” que, obviamente, siguen a Gutierre de Cetina, o en los dos textos que llevan el mismo nombre del libro de Bécquer, “Rimas”, o los relatos en verso como “Despojo santo”, “Ilimay” o “La epopeya de Iquique”, que se basan en modelos de la tradición española, o en las leyendas indígenas o patrióticas del ámbito hispanoamericano.

Pero, tal vez el ejemplo relevante de una poesía surgida de una reescritura conjuntiva son varios poemas que constituyen expresamente traducciones o adaptaciones de textos o autores determinados. “Otoñal” es un poema que lleva una explicación entre paréntesis en el lugar del epígrafe (“Trad. libre de Guerrini”) y una nota que dice “Aquí sólo se ha conservado parte de la idea del poeta italiano. Los cuatro últimos versos de la primera estrofa son originales” (Huidobro 1964:61). Me parece particularmente significativo que un poeta aclare que solo algunos versos son de su

plena autoría y que, por ende, los demás corresponden a una reproducción de otro texto. Ahora bien, los versos de Huidobro son los siguientes: “Búscala, niña, donde no haya flores/Donde las aves canten mis amores,/Y donde el sauce llora tus desvíos/Que fueron causa de los llantos míos”; al leerlos en la perspectiva del canon poético de esa época, no quedan dudas de que también corresponden a imitaciones de la poesía romántica. Junto a los anteriores y algunos más, hay dos poemas que indican en forma expresa su origen en textos de Heine; uno que se llama abiertamente “Traducción de Heine” (p. 43), título verdaderamente curioso, puesto que textos análogos de otros autores presentan el carácter de imitación como un rasgo secundario y no como el central, mientras que el otro, “Corazón rebelde (Leyenda)” (p. 103-4), da a conocer una vinculación más mitigada, ya que solo es una “Imitación” del poeta alemán.

En los libros siguientes, la situación es parecida. Por ejemplo, según las observaciones de Ana Pizarro, en el poema “Monotonía odiosa de las tardes nubladas” de *La gruta del silencio*, se presiente la presencia del ambiente gris y lento de algunos poemas de Paul Verlaine: “Los elementos comunes a los dos poemas son aquellos que configuran el ambiente de un estado emocional; son los elementos de “languueur” espiritual en Verlaine, “monotonía” que “cae al alma” en Huidobro con el condicionamiento externo de tiempo gris y tormentoso: “les sanglots longs”, la “tarde de lluvia”, el “aire de tormenta” y, finalmente, todos estos elementos provocando la evocación: “je me souviens des jours anciens/ et je pleure”, dice Verlaine. Y Huidobro: “No sé si son recuerdos que resurgen; parece/ que en mi cerebro hay alguien que de muy lejos viene” (1971:15).

En “El poeta alaba los ojos de la muy amada”, como en muchos otros textos de *La Gruta del Silencio* y *Canciones en la noche*, Huidobro sigue las melodías y los ritmos traídos por el modernismo de Rubén Darío, pero también asocia el “Nocturno” de José Asunción Silva, sobre todo en el comienzo. Otras imitaciones están evidentes en las dedicatorias y en los epígrafes de muchos poemas, como en “Amanecer poblano” de Herrera y Reissig, el “Tríptico galante de jarrón de Sévres” dedicado a Francisco Contreras, “Apoteosis”, a Rubén Darío, poema en tres partes que desarrolla una especie de *collage* de términos, personajes y situaciones líricas predilectas del nicaragüense, algunas aludidas, otras citadas y otras inventadas, además de referencias a poemas específicos.

Este último poema contiene el modelo de casi toda la poesía tradicionalista de Huidobro, que incluye la ‘reiteración temática’ en la cual aparecen personajes singulares (Margarita Gautier, seres exóticos y legendarios, Salomé, la Virgen María, mendigos, poetas, etc.) y temas característicos de la lírica romántica y modernista (el amor galante, el abismo, los umbrales del misterio, los paseos y meditaciones en espacios extraños, la bohemia, etc.); la ‘reiteración estilística’, caracterizada por la variedad rítmica, melódica, retórica y léxica de la poesía de comienzos del siglo XX,

a las que se puede agregar la 'intertextualidad con la poesía europea, en especial francesa, e hispanoamericana', como en la "Balada para el marqués de Bradomín", en que cita a Darío y Berceo, por ejemplo. En la reiteración léxica destaca el carácter culto, preciosista, eufónico y neologista del vocabulario, donde resalta el neologismo "madrigalizar", que usa en dos poemas, "El madrigal de los besos" y "Madrigalizándote". En el primero parece un trabalenguas o un juego verbal de carácter galante, y se usa en los dos dísticos iniciales que se repiten al final del texto, "Oye, diablesa de los ojos negros, / Yo quiero madrigalizar tus besos. / Pero si tú no me dejas probarlos, / ¿Cómo podría madrigalizarlos?" (p. 1999), mientras que en el segundo poema este recurso ocupa la totalidad del poema como parte de un discurso de seducción pronunciado en un ambiente típicamente dariano con lago, luz de luna, cisne, rosas rojas, manos blancas, labios de coral, palmeras, amada perfecta e irreal: "¡Cómo madrigalizaría todo tu ser ideal, / Oh Madrigal de mi madrigal! (p. 217). Este modelo incluye también una 'cultura cosmopolita', en la que aparecen alusiones históricas, geográficas, legendarias, míticas y literarias de distintas culturas y épocas, europeas, orientales e indígenas hispanoamericanas, entre las que sobresalen los elementos orientales, en especial, en "Japoneñas de estío" de *Canciones en la noche*.

La capacidad mimética de Huidobro, de comprensión e identificación con textos y escrituras de otros autores, base de los procesos de reescritura que conforman su lírica convencional, la explícita y explica Huidobro en el poema "El libro silencioso": "Leía un libro lleno de jugo de lirios, / De gotas de sangre, / De un helado sudor de martirio, / De un susurro de tarde. / Las palabras, reptiles de la gruta del alma, / Se retorcían de dolor y de espasmo, / Se enroscaban y huían a través de las páginas. / Y ante el blanco Silencio salmodiaban un canto. / Era un libro empapado de un milagro doliente, / Los misterios en él se cruzaban, / Se caía a las manos la frente, / Se morían de tarde las almas. / A la orilla del libro me acerqué yo una tarde / Y aspiré de sus lotos el perfume amargado" (p. 156). La explicación del proceso de lectura que aquí se hace no es de carácter técnico ni tampoco conceptual, puesto que no se definen los procedimientos usados ni los contenidos temáticos actualizados; es la expresión de una identificación intuitiva con el poema, manifestada mediante imágenes que intentan representar analógicamente la experiencia estética del poema lograda a través de la lectura.

Si bien Huidobro asumió la poesía romántica y modernista en sus primeros escritos, la abandonó en poco tiempo para concentrarse en la búsqueda de una poesía nueva, que encontraría en sus propios desarrollos del vanguardismo europeo, el Creacionismo, cultivado hasta el fin de sus días (Carrasco 2003). Cedomil Goic, en su primer estudio sobre Huidobro, señaló que ya en *Eclos del alma* algunas metáforas "atrevidas para el tiempo, anuncian la búsqueda constante de los límites extremos de la expresión poética que configurará su poesía con rasgos distintos antes de su viaje

a Europa” (1974:118) y que en *Las pagodas ocultas* aparecen “ciertos indicios de lo que será el Huidobro creacionista que reelaborará más adelante algunos elementos que en este libro encontramos” (id. 20). M. Angeles Pérez, por su parte, ha enfatizado que Huidobro sufría de obsesión por la originalidad, por lo que elementos distinguibles de su trayectoria vital, como el compromiso revolucionario y la lucha del espíritu humano individual por la conquista del infinito, se resuelven en un espíritu profundamente independiente (1998:17); por ello, no puede extrañar que buscara la novedad desde los comienzos de su obra. También Cecil G. Wood ha reconocido una preocupación por la experimentación en el verso de su poesía anterior a *Adán*, lo que trasunta un deseo de intentar una renovación en la expresión lírica.

Esta búsqueda se nota en la aceptación preferente de las innovaciones, como son los caligramas que conforman las “Japoneías de estío”, textos en que la disposición tipográfica reproduce el significado de la dimensión verbal (Cf. Pizarro 1971:21-2 y Schopf 2000:56), el tratamiento realista de algunos tópicos modernistas en *La gruta del silencio* (Pizarro id.) y parodias sarcásticas de tópicos del modernismo (Schopf id.), además del uso de la prosa poética y la mezcla de distintos géneros en un mismo libro, como en *Las pagodas ocultas* (*Salmos, poemas en prosa, ensayos y parábolas*).

Este proceso de transición entre la poesía tradicional y la vanguardista se definió, como ya se sabe, con la conceptualización de la metalengua creacionista en la conferencia “Non Serviam” de 1914, el libro *Pasando y pasando* de crítica y crónica social del mismo año, el “Arte poética” y los demás poemas de *El espejo de agua* de 1918 y *Adán*, libro considerado el gozne entre la poesía tradicional y su ruptura. Con la publicación de *Horizon Carré* en 1917 y *Tour Eiffel* en 1918, ambos en francés, *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*, en español el mismo año, *Manifiestos* en 1925 y *Altazor* en 1931, la preponderancia del vanguardismo en la escritura huidobriana será definitiva.

El proyecto creacionista que Huidobro incorporó a las tendencias renovadoras de la poesía y el arte de comienzos del siglo XX constituye una de las grandes utopías frustradas de la modernidad literaria por la grandeza de la concepción estética y humanista, porque su metalengua le sirvió de programa de escritura para gestar algunos de los textos relevantes de la lírica del siglo XX, por haber iniciado el vanguardismo en Hispanoamérica y por haberlo estimulado en España. Según Pedro Aullón de Haro, el creacionismo es una de las construcciones doctrinales de valor propio, en tanto que Poéticas, que la cultura española ha dado a Occidente (2003:1480 y ss.). En este sentido, el poema cumbre, el que intenta poner en práctica la totalidad de la teoría poética de Huidobro es *Altazor*. De él ha escrito Goic que “es la obra más notable del creacionismo y una pieza poética singularísima en la literatura universal; poema complejo y cargado de humanidad, es uno de los que acusa con mayor acierto y profundidad la calidad del hombre de nuestro tiempo. *Altazor* es una de las expresiones más

extraordinarias de una cultura cimentada en un humanismo antropocéntrico y materialista. Revisor de su tiempo, al que condena por su destructivismo, belicismo y consiguiente angustia, intenta, dentro de su característico sentimiento poético, evadirse proyectándose al infinito” (1974:180).

Desde otro enfoque, quiero destacar el uso del término “antipoeta” por parte de Huidobro, que se adelantó en veintitrés años a la manifestación de una distinta clase de poesía que dio origen a los términos antipoeta, antipoema y antipoesía en el volumen *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, quien desarrollará luego sus variadas modalidades textuales (antipoemas clásicos, artefactos, poemas visuales y objetales, etc.), al mismo tiempo que una reflexión metapoética incorporada en los textos y paralela a ellos.

3. CREACIONISMO Y ANTIPOESÍA

En el Canto I de *Altazor* hay dos hablantes fundamentales: el que podemos caracterizar como el sujeto autorial que habla en nombre de Huidobro, y *Altazor* mismo, sujeto de la enunciación que dialoga con Huidobro. Aunque hay un cierto grado de indecisión entre ambos sujetos, pues tienden a confundirse, parece ser *Altazor* quien a mediados del Canto I dice “Soy todo el hombre”, autodefiniéndose como un ser polivalente que representa a la humanidad, juego de polaridades sin conjunción posible, ha dicho Goic (1974:193). Este sujeto incluye distintas identidades: bárbaro, ángel salvaje, “Poeta/Antipoeta/Culto/Anticulto”... (p. 747), y luego animal metafísico, “Flor de contradicciones bailando un fox-trot / Sobre el sepulcro de Dios/ Sobre el bien y el mal”. Aquí el antipoeta es considerado una de las identidades parciales que constituyen la supracondición de *Altazor*, aquella relacionada con su condición de destructor de normas y liberador de los males de la civilización occidental cristiana, un tipo de escritor opuesto a todos los otros que encuentra en la oposición su razón de ser. Pero, Huidobro no avanza más en la descripción del modo de escribir del antipoeta ni en las características de sus textos.

En el Canto I de *Altazor*, Huidobro estableció el término “antipoeta” en oposición a “poeta”, como un contradictor del poeta tal como tradicional y convencionalmente se ha entendido en la cultura occidental, por lo cual su discurso debería ser un lenguaje nuevo, un antidiscurso en relación con los hábitos verbales típicos de la poesía. En estos versos está en germen la teoría del antipoeta como hablante y como autor, y lógicamente, de la antipoesía como actividad productora de textos.

La segunda mención de este sujeto escritural aparece en el Canto IV, en que *Altazor* y el autor se adentran en los límites entre la realidad normal y el infinito, y están a punto de ingresar al “campo inexplorado” que inicia el Canto V, porque han encontrado la clave del eterfinifrete (Cf. Goic 1972:46-7 y de Nordenflycht 1980:54); han llegado a un momento del viaje en que es necesario avanzar sin perder tiempo ni

equivocarse en la interpretación de los distintos augurios y signos que anuncian la presencia de la otredad: “No hay tiempo que perder/Los icebergs que flotan en los ojos de los muertos/Conocen su camino/Ciego sería el que llorara/Las tinieblas del féretro sin límites/Las esperanzas abolidas/Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio/Aquí yace Carlota ojos marítimos/.../Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura/Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (p. 779).

Ahora el antipoeta no es Altazor, sino Vicente (Huidobro, por tanto) proclamado como antipoeta y mago, es decir, antipoeta y también poeta creacionista. El autor-hablante no se define como “poeta”, debido a su rechazo absoluto a la poesía vigente en su afán de renovación de la literatura y anunciador del “esprit nouveau”, de la vanguardia lírica, de la verdadera poesía que todavía no se ha escrito pues “Un poema es una cosa que será”, “Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser” (Prefacio) y “Manicura de la lengua es el poeta/Mas no el mago que apaga y enciende/Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos/Muy lejos de las manos de la tierra/Y todo lo que dice es por él inventado/Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano/Matemos al poeta que nos tiene saturados/Poesía aún y poesía poesía/Poética poesía poesía/Poesía poética de poético poeta/Poesía/demasiada poesía/Desde al arcoiris hasta el culo pianista de la vecina/Basta señora poesía bambina/Y todavía tiene barrotos en los ojos/.../Basta señora arpa de las bellas imágenes/De los furtivos como iluminados/Otra cosa otra cosa buscamos/Sabemos...” (C. III, p 766).

En este rechazo a la poesía por convencional, desvitalizada, mimética, limitante, superficial, la magia y la antipoesía son la única solución para superarla y sustituirla; de nuevo el texto se refiere a la expresión antipoeta como un modo de ser del autor Huidobro que incluye muchos modos de ser poeta y, por ello, también variedad de modalidades creativas.

Desde esta perspectiva, Huidobro puede ser considerado antecedente o precursor de la antipoesía; Pedro Lastra, por ejemplo, fue uno de los primeros en sugerir esta posibilidad al indicar que “Huidobro dio en “Altazor” (1919) la pauta de estas denominaciones: “Aquí yace Vicente, antipoeta y mago” (Canto IV)” (1958:220) y que Enrique Bustamante, poeta peruano en 1926 “publicó en Montevideo una obra así llamada y en la que se nota la presencia de Huidobro” (1958:220). Pero otros críticos se opusieron, como Fernández Retamar en su afán de destacar a Neruda, al afirmar que los antecedentes que cita Lastra son engañosos y las alusiones son episódicas porque desconocen el aspecto funcional del antipoema que, según Benedetti, “representa, en términos chilenos, algo así como un anti-Neruda” (1971:338), o como Fernando Alegría que, pese a rechazar la posible condición de antipoeta de Huidobro, fue capaz de reconocer semejanzas entre Huidobro y Parra: “Huidobro no venía a acabar con la poesía, sino a repararla. No era, en verdad, un antipoeta. Era sí antidescriptivo, antisentimental, antimétrico” (1972:250). En cambio, Oscar Hahn

habla del "Antipoeta huidobriano" (2001:120), aunque sin especificar tampoco qué entiende exactamente por antipoeta.

Hay otras opiniones análogas a estas. Por mi parte, estoy convencido de que la relación Huidobro-antipoesía-Parra existe de alguna manera; incluso durante un tiempo llegué a pensar que Huidobro no solo era precursor de la antipoesía, sino también antipoeta, moción que presenté en el Segundo Congreso Nacional de SOCHEL en 1983; ésta fue discutida y luego gradualmente aceptada, paradójicamente a medida que yo empezaba a dudar de ella. Por eso no publiqué el ensayo que ya tenía escrito, pero hoy, releído con nostalgia y autoironía, me ha servido para escribir lo que sigue.

No hay duda de que la diversidad de opiniones sobre la relación de Huidobro con la antipoesía, por ende, con Nicanor Parra, depende de los conceptos de antipoesía que se manejen. Y estos son variados y no siempre expresos, por lo que prefiero trabajar con una teoría textual elaborada desde presupuestos semióticos. Desde esta perspectiva, entiendo la antipoesía como la teoría y práctica realizada por Nicanor Parra de un nuevo género o tipo de discurso poético, el antipoema, que constituye la reescritura transgresora y ruptural de las normas convencionales de la textualidad literaria y del discurso natural de Occidente. Este es un complejo discursivo formado por un conjunto variable de textos y fragmentos textuales de variado origen y naturaleza, unificados por operaciones transtextuales de duplicación falsa o aparente, inversión y deformación satírica; opera a partir de dos factores, una instancia antipoetizante, el texto expreso, que actúa sobre una instancia antipoetizada, sugerida, citada o aludida, conformada por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente empírico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos que deben ser incluidos por el lector mediante un proceso de lectura relacional (Cf. Carrasco 1990 y 1999). Este modelo puede ayudarnos a determinar si Huidobro escribió o no antipoemas. Por lo pronto, es necesario considerar que la poesía de Huidobro ocupa un lugar significativo en las preferencias del antipoeta, tal como lo reconoció ante una pregunta de Leonidas Morales sobre los poetas incluidos en la antología de Anguita y Teitelboim: "... yo personalmente me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy cómico Huidobro, muy "choro" (Morales 1972:189).

Este reconocimiento, el inicio del uso del término "antipoeta" en nuestro medio y la escritura de algunos textos parcialmente equivalentes a los antipoemas permiten afirmar que Huidobro fue precursor parcial de los antipoemas, aunque no de la antipoesía en cuanto proceso y sistema global.

Pese a sus diferencias de superficie, la lírica creacionista de Huidobro y la antipoesía de Parra coinciden en varios aspectos, sobre todo en su actitud innovadora, antitradicionalista, de rechazo de la poesía tradicionalista para sustituirla por una escritura nueva, sin deudas con el pasado. Tal vez la mayor diferencia reside en que

Huidobro concentra la revolución en la poesía, en el contexto del arte y de los valores estéticos, mientras que Parra intenta producir un cambio en el ser humano, en el ámbito cotidiano de la existencia, para lo cual la transformación del texto poético en antipoético es distinta a la conversión en texto creacionista.

En *Altazor*, el poeta no solo se declara antipoeta y mago, sino también incluye varios textos semejantes a los antipoemas, que junto a otros de *Poemas Árticos* y de *Últimos Poemas* bien pueden ser considerados “ejercicios de antipoetización”. Tal es el caso del discurso del Creador en el “Prefacio” que reescribe el comienzo del Génesis con un espíritu burlesco y desacralizador, presentándolo como un personaje más pintoresco que sagrado; algo parecido sucede con la Virgen María, aunque en su caso, la falta de respeto y la ironía están tan mitigadas que Hahn considera que el poeta la ha tratado con veneración y respeto (2001:125). También los hermosos versos “Y hablo como mar y digo / De la firmeza hasta el horicielo / Soy todo montañas en la azulaya / Bailo en las volaguas con espurinas / Una corriela tras de la otra” (p. 798) que de Nordenflycht considera “la ridiculización de versos de Núñez de Arce utilizando los elementos más vulgares de la poesía romántica y que constituyen la curiosa jerigonza del mar” (1980:61). También es destacable la irrisión de la “Canción del pirata” de José de Espronceda, que aparece seguido verso a verso en la mitad de la segunda octavilla aguda, precedido por su anuncio explícito y la expresión de su afán desacralizador:

Espronceda	Huidobro
La luna en el mar ríela	En tanto el pirata canta
En la lona gime el viento	Y yo lo escucho vestido de verdiul
Y alza en blando movimiento	La lona en el mar ríela
Olas de plata y azul.	En la luna gime el viento
	Y alza en blanco crujimiento
	Alas de olas en mi azul (p. 798).

En los *Poemas Árticos* hay algunos casos interesantes, como “Cantar de los cantares”, “Primavera” o “Égloga”, del cual George Yúdice ha dicho que “El texto tiene poco que ver con la tradicional égloga garcilasista (modelo de convenciones y expectativas para el lector de poesía española). La “égloga” de que se burla Huidobro es ya de por sí una parodia, lo que él cree que es una égloga. Lo que le interesa al poeta es la subversión de la convencionalidad, aun cuando ésta remita directamente a un modelo preciso. El primer verso propone una imagen prevista, convencional, que podría ser fragmento de un verso “egológico”; es decir, “Sol muriente” connota poeticidad. El verso que sigue –“Hay una panne en el motor”– pertenece a una verosimilitud tan diferente (remite al “esprit nouveau”) que subvierte la poeticidad del

primero. El texto de Huidobro pretende ser una antiégloga" (1979:54). Es evidente que este texto podría ser el antipoema de un género, pues propone en el título la reescritura de un género determinado, como "Madrigal", "Oda a unas palomas", "Paisaje" o "Canción" de Nicanor Parra lo son, pero ésta es insuficiente porque no incluye todos los elementos de la estructura referida ni tampoco todos los componentes del antipoema.

En *Ultimos Poemas* hay dos textos valiosos en este sentido, "La vida es sueño" e "Ilusiones perdidas"(1168-69), reescritura irónica este último de los dos primeros momentos de la Parte Segunda de *El Estudiante de Salamanca* de José de Espronceda; en esta sección del drama se presenta la figura de Elvira, amante abandonada por Félix de Montemar y muerta por amor, en relación con el tema de las ilusiones perdidas simbolizadas por las hojas secas caídas de los árboles y arrastradas por el viento otoñal. El poeta es un sujeto de ánimo exaltado y patético que se lamenta y protesta contra el orden del mundo; su reflexión se concentra en el predominio de la metáfora de las hojas caídas y secas, que representan las esperanzas muertas: "Hojas del árbol caídas/Juguets del viento son:/Las ilusiones perdidas/Son hojas ¡Ay! desprendidas/Del árbol del corazón".

El texto de Huidobro indica en el título su intención de reescribir el de Espronceda, para lo cual retoma el tema y una cita parcial de los versos que lo desarrollan: "Hoja del árbol caída en infancia/Hoja caída de rodillas/En el centro de su olvido/Dulce juguete de esperanzas y relámpagos/Sangrando la cabeza malherida". Como se ve, emplea en forma invertida y ridícula las mismas categorías constructivas del texto esproncediano para degradarlo: le opone un sujeto afectivamente neutro, que muestra una actitud frívola e irónica y se ubica en el contexto de una irrealsidad sensible. El tratamiento serio de la metáfora de las hojas que permite el desarrollo trágico del tema de las ilusiones perdidas es transformado en un tratamiento burlesco que posibilita un desarrollo superficial del asunto romántico; el pesimismo y la desilusión romántica del mundo se convierten en ludismo e invención creacionista de la realidad en el poema de Huidobro: "Hojas de fantasmas sorprendidos/Hojas de pájaros escritos/Cada una tiene su caballo y su paloma/Cada una tiene su horizonte a todo precio/Y no hay árbol ni velamen para su amargura". Pero, la diferencia entre los textos no reside solo en la actitud del poeta, sino también en la condición de su destinatario: ya no se trata de Elvira, mujer perfectamente nominada y caracterizada dentro del verosímil romántico, sino apenas de una "hoja de dulce corazón", vale decir, una persona tierna y cariñosa que ha perdido sus connotaciones de patetismo y tragicidad y ha pasado a ser una mujer indefinida. Por ello, no encontramos tampoco en "Ilusiones perdidas" la romántica desilusión del mundo ni el desesperado pesimismo ni el satanismo, sino apenas una displicente actitud de ludismo verbal. Las graves estructuras románticas se han transformado en frívolos juegos de lenguaje, casi en juegos de salón. La forma reiterativa que simula una letanía pero

que es apenas una serie de transformaciones lúdicas de una misma proposición, cubre el espacio del texto anulando el carácter representativo del lenguaje y creando un cierto ámbito de absurdo: “Hoja del árbol caída en infancia/Hoja caída de rodillas/.../Hoja del nudo caído en árbol caído en infancia/.../Hojas de las ramas calefaccionables/.../Hojas de fantasmas sorprendidos/Hojas de pájaros escritos”... La metáfora de la hoja ya no recubre un significado existencial ni psicológico y solo corresponde a un cierto momento del juego verbal que alcanza su punto culminante en “Hojas del árbol caídas/En la cabeza del poeta”. La situación no puede ser más ridícula y demuestra que la reescritura no se hace con respeto o admiración para ampliar el efecto estético del texto elegido, sino con ironía y desparpajo para ridiculizarlo; la metáfora de las hojas ha sido degradada mediante la caricatura, pues las hojas del árbol caídas no son representaciones de las ilusiones frustradas, sino meras hojas de árboles que caen sobre el poeta molestándolo, o simples elementos que permiten el desarrollo de las cadenas de palabras con que el poeta creacionista juega. Así leído, “Ilusiones perdidas” podría ser un antipoema cabal, si no fuera por la frivolidad y el mero afán lúdico que sustituyen la deformación satírica propia de la reescritura antipoética.

4. CONCLUSIONES

En el proceso de formación y desarrollo de su identidad de escritor, como todos, Huidobro empezó aprendiendo lo que otros habían escrito, es decir, asumiendo las normas de los tipos de textos existentes para reescribirlos de manera conjuntiva. Realizó esto con bastante eficiencia y hasta con éxito, pero siempre prefirió la indagación personal en busca de su propio estilo. En otras palabras, Huidobro practicó una reescritura de la tradición, pero interferida por su construcción de voz propia y la preferencia por toda clase de innovaciones literarias y artísticas.

Una vez que logró sistematizar la teoría del Creacionismo, empezó a desarrollar una escritura a partir de sus postulados, logrando escribir conjuntos notables y poemas extensos de poesía vanguardista, como *Altazor*, donde experimentó todas las modalidades posibles de poesía antitradicionalista y empleó el término “antipoeta” por primera vez en Chile. Además, escribió diversos textos en que coincidió formalmente con algunos rasgos del tipo de texto que Nicanor Parra impuso más tarde como antipoema.

Pero, reconociendo que Huidobro es precursor de la antipoesía, no puede ser considerado antipoeta en sentido estricto, porque su metalengua es insuficiente para fundar una escritura antipoética y solo fundamenta una literatura de rechazo de la tradición, además, porque solamente escribió ejercicios espontáneos de antipoetización carentes de la especificidad antipoética: su condición crítica de la sociedad y la existencia modernas, su intenso carácter satírico y su conexión con los seres humanos

concretos a través de la reescritura de textos literarios y de otras modalidades del discurso occidental.

5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

5.1. Fuentes primarias

Huidobro, Vicente, *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag. Prólogo de Braulio Arenas. 2 Tomos, 1964.

Huidobro, Vicente, *Obras Completas*. Santiago: Andrés Bello. Prólogo y edición de Hugo Montes, 1976.

Huidobro, Vicente, *Obra Poética*. Paris: ALLCA XX Colección Archivos. Edición crítica. Cedomil Goic, coordinador, 2003.

5.2. Fuentes secundarias

Alegría, Fernando, "Antiliteratura", en César Fernández M. (coord.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores/UNESCO, 1972.

Aullón de Haro, Pedro, "La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético", en Vicente Huidobro, *Obra Poética*. Paris: ALLCA XX, 1480:88, 2003.

Caracciolo Trejo, E., *La pasión de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Carrasco, Iván, "Vicente Huidobro Antipoeta", *Acta Literaria* 9:158-9, 1984.

Carrasco, Iván, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Universitaria, 1990.

Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

Carrasco, Iván, "Últimos poemas: la voz que no decrece", en Vicente Huidobro, *Obra Poética*. Paris: ALLCA XX, 1547-1558, 2003.

Costa, René de. (Dir.), *Revista Iberoamericana* 106-7, "Vicente Huidobro y la Vanguardia", enero-junio, 1979.

Costa, René, *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Fernández Retamar, Roberto, "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", en Adoum, Aray et. al., *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Madrid: Fundamentos, 1971.

Goic, Cedomil, *La poesía de Vicente Huidobro*. 2ª. Ed. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1974.

- Goic, Cedomil, *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Ámsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, 1992.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana. III Epoca contemporánea*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Hahn, Oscar, *Magias de la escritura*. Santiago: Andrés Bello, 2001.
- Lastra, Pedro, "Notas sobre cinco poetas chilenos" en *Atenea* 380-1, 1958.
- Morales, Leonidas, *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Andrés Bello/UACH, Anejos de Estudios Filológicos, 1972.
- Nordenflycht, Adolfo de, "Altazor: poesía y antipoesía", en *Signos* 16 (vol. XII): 37-64, 1980.
- Pérez López, María Ángeles, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.
- Pizarro, Ana, *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*. Concepción: Universidad de Concepción, Consejo de Difusión, 1971.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM, 2000.
- Wood, Cecil G., "Japoneerías de estío": primeras tentativas de una nueva expresión poética", *Revista Iberoamericana* 106-7: 57-63, 1979.
- Yúdice, George, "Poemas Articos: modelo de una nueva poética", *Revista Iberoamericana* 106-7, 1979.

RESUMEN / ABSTRACT

Durante el proceso de formación de su identidad de poeta, Huidobro aprendió y reescribió poemas tradicionales en sus primeros libros. Además, escribió textos análogos a los antipoemas de Parra, tales como fragmentos de *Altazor*, "Ilusiones perdidas", "Égloga", y otros. Pero, estos textos solo pueden considerarse "ejercicios de antipoetización" precursores de los antipoemas, porque su metalengua y su condición satírica son insuficientes.

HUIDOBRO BETWEEN WRITINGS AND REWRITINGS

During the process of formation and development of his identity as poet, Huidobro read and rewrote traditional poems in his first books. Furthermore, he wrote texts analogous to Parra's antipoems, such as certain fragments of Altazor, the poems "Ilusiones perdidas", "Égloga" and others. But these are "exercises in antipoetization" which can only be said to precede Parra's antipoems in time, because Huidobro's metalanguage and satyric mode do not reach the full potential of his successors Antipoetry.