

## HUIDOBRO EN EL MAS ALLA DE LA VANGUARDIA: PARIS (1920-1925)\*

*René de Costa*

The University of Chicago

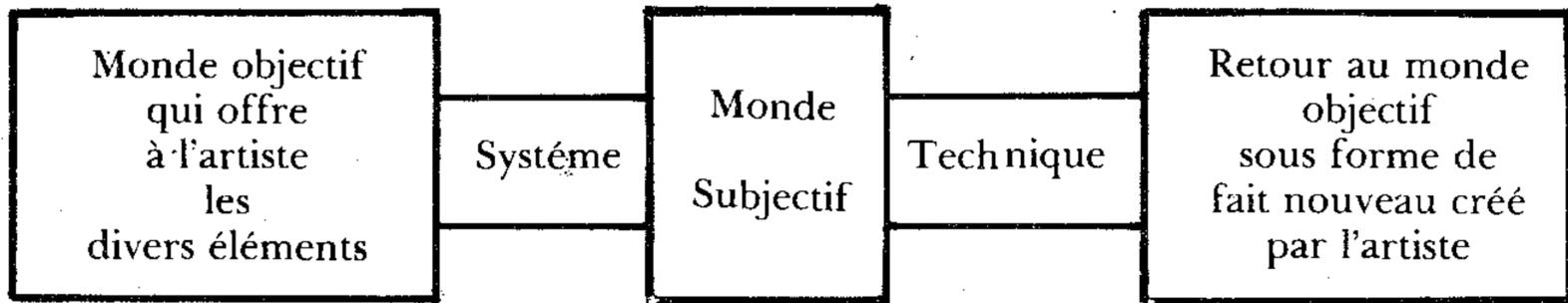
*Un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema.*

*Huidobro, 1925*

A principios de los años veinte, de regreso en París, Huidobro realizó un enorme esfuerzo a fin de reunir las vanguardias bajo el estandarte del creacionismo, su visión personal del cubismo. En 1921 fundó *Creación/Création*, una revista de todas las artes, y en varios idiomas; en ese mismo año también ideó *Saisons choisies*, un muestrario de su propio trabajo, prologado con un discursivo ensayo sobre los principios de la estética titulado "La Création Pure". Es en este ensayo en el que hizo el diagrama que describiera el papel del artista dentro del proceso creativo\*\*:

\*Extractado de mi libro, *Huidobro: The Careers of a Poet*, de próxima aparición en Inglaterra (Oxford University Press), y en México (Fondo de Cultura Económica). Deseo expresar aquí mi agradecimiento a La Fondation Camargo, la Comisión Fulbright, y la Universidad de Chicago por la provisión oportuna de tiempo y medios para realizar investigaciones sobre la vanguardia en Francia, Chile y España. Además, me es especialmente grato recordar la cooperación de la familia Huidobro en Santiago de Chile, conservadora del archivo del poeta, y agradecerle su gentileza en facilitar el material inédito que informa gran parte de este estudio.

\*\*Para facilitar la lectura, las citas en prosa de idiomas extranjeros serán dadas directamente en castellano indicando siempre la fuente original; en cambio, las citas de poesía aparecerán en el idioma en que originalmente se publicaran, seguidas de una traducción cuando se estime necesario.



El sistema es lo que controla la selección de las cosas, mientras la técnica las convierte en algo nuevo. Se trata de una línea de producción, de un concepto del arte como producto elaborado por la mente del poeta. El creacionismo, definido así, con evidente soltura, se convirtió para Huidobro en una especie de marca aplicable a cualquier cosa "creada". Sin embargo, e incluso dentro de este simplificado esquema del proceso poético, no es difícil observar que si el suministro inspiracional es relativamente constante, la producción sólo puede variar a través de un cambio de técnica. Como consecuencia, y en pos de la originalidad, Huidobro estaba obligado a ir más allá del cubismo, más allá de la entonces celebrada técnica de la yuxtaposición.

Y así lo hizo, pero no antes de intentar la creación de un movimiento que girara a su alrededor. En el otoño de 1921 le escribe a Gerardo Diego, proponiéndole la realización de un foro en Madrid. El poeta español, a su vez, se dirigió a Ciria y Escalante, quien a la sazón estaba en la mesa del consejo del Ateneo, para ver la posibilidad de organizar en él una conferencia:

Voilà l'affaire: acabo de recibir carta de Huidobro (desde París) en la que, con su optimismo de siempre, me habla de sus tournées artísticas. Y me dice que quiere venir a España y dar una conferencia en el Ateneo a mediados de diciembre<sup>1</sup>.

Dictó la conferencia en el Ateneo en diciembre de 1921, pero su actuación aparentemente consiguió un efecto contrario, dividiendo sin conquistar a la vanguardia española. De regreso a París el mes siguiente, los periódicos lo anuncian en una conferencia sobre "La Création Pure en Esthétique"; Huidobro mismo, por su parte, se ha referido a otras intervenciones públicas sobre el mismo asunto en Berlín y en Estocolmo<sup>2</sup>. Con todo y sus varios propósitos prácticos, la gira de conferencias señaló el principio y el fin de su abortada campaña en pro del creacionismo. En 1925, cuando publica *Manifestes*, la colección de

<sup>1</sup>Carta inédita conservada por Gerardo Diego, fechada en Soria, en noviembre de 1921.

<sup>2</sup>Por lo menos dos periódicos parisinos, *L'Intransigeant* y *L'Internationale* (17 de enero de 1922) anuncian la conferencia para el 21 de enero en el Square Rapp. Huidobro, en 1925, recordando su campaña creacionista, menciona "mes conférences de Buenos-Ayres, de Madrid, de Berlín, de Stockholm et celle de Paris, au théâtre du Square Rapp" (*Manifestes*, pp. 13-14).

ensayos y escritos críticos sobre el vanguardismo, “La Création Pure”, significativamente, no fue incluida.

Varios factores determinan este viraje. El principal entre ellos, seguramente, fue el fracaso de Huidobro en su intento de estimular verdaderas adhesiones a su persona. Su propia práctica poética, igualmente, se estaba desarrollando de tal modo y con un ritmo tal que él mismo comenzaba a quedar fuera de los marcos teóricos del creacionismo que, no hace falta repetirlo, eran los mismos del cubismo. La imagen popular de un Huidobro creacionista hasta la médula ignora estos cambios y, al hacerlo, desconoce el carácter básico de toda vanguardia: la lucha constante de sus militantes por ocupar una posición frontal. Cuando Huidobro dejó tras de sí al creacionismo no lo hizo para quedarse quieto. De hecho, jamás estuvo más activo que durante los cinco años de su segunda residencia en París entre 1920 y 1925.

Tres aspectos decisivos deben tenerse en cuenta en la labor de Huidobro durante este breve período. En cada uno de ellos va más allá del cubismo, si bien por diferentes caminos. Primero: sus composiciones breves adquieren un carácter oral y juguetón no muy alejado de Dadá (sobre todo en *Automne Régulier*). Segundo: sus experimentos con la escritura visual reaparecen y alcanzan su clímax en 1922, con una exposición pública de sus poemas pintados. Y tercero: en 1925, mientras rechazaba la lógica bretoniana del surrealismo, desarrolló su propia variante de la escritura automática en *Tout à coup*. Se trata, pues, de avances diferentes pero no desligados. En aras de la claridad deberemos examinarlos por separado, haciendo un poco de arqueología literaria para detectar las huellas de la hasta ahora oculta evolución de Huidobro más allá del cubismo.

Sabemos que el poeta estuvo en España en 1918, en Chile en 1919, y regresó a París en 1920, a la misma dirección de Montmartre, 41 rue Victor Massé. El grupo *Nord-Sud*, después de la muerte de Apollinaire, había perdido cohesión y Dadá estaba emergiendo como la nueva potencia del momento. Huidobro, aunque en buenos términos con Tzara, parece tener entonces mayor afinidad con los cubistas, algunos de entre los cuales trataban de cerrar filas contra Dadá con *Action*, una revista en apariencia fundada con tal propósito por un grupo de poetas y pintores. El artículo de Albert Gleizes sobre “L’affaire Dada” (abril de 1920) es el que marca el tono al condenar el movimiento como “el resultado final de la decadencia de los valores espirituales de esta jerarquía burguesa en descomposición”\*. El carácter beligerante de toda la empresa se manifiesta desde la primera colaboración de Huidobro (octubre de 1920), una traducción al francés de “Bay rum”, texto cubista de *Poemas árticos*. Y no es sino hasta mucho tiempo después, en mayo de 1921, cuando volvemos a encontrar algo suyo en la revista: “Automne Régulier”. De manera significativa, éste es el poema que

\*“...l’ultime aboutissement de décomposition des valeurs spirituelles de cette hiérarchie bourgeois décomposé”.

iniciaría su volumen de 1925, que además lleva el mismo título insólito. En estos versos, Huidobro habla con una nueva voz. La rima se utiliza por sus resonancias, subrayando la ausencia de un orden, y donde los eslabonamientos se realizan, principalmente, al nivel fónico:

Je ne sais plus de blonde ou brune  
Laissons la place aux matelots  
Viens regarder dans mes îlots  
La nature morte de clair de lune  
Avec l'assiette au bord de l'eau  
Et la rose s'effeuillant sur l'oiseau qui chante  
A minuit quarante

(Ya no sé más de rubia o morena/ Dejemos el sitio a los marinos/  
Ven a mirar en mis islotes/ La naturaleza muerta del claro de luna/ Con el  
plato al borde del agua/ Y la rosa que se deshoja sobre el pájaro que canta/  
A las 24: 40)

En estos versos lo único que queda del cubismo es la imagen plato/ luna, mientras que las rimas finales de índole absurda son del tipo que hacía los deleites de Dadá: "la rose s'effeuillant sur l'oiseau qui *chante* à minuit quarante". *Action* perseveró en su campaña anti-Dadá hasta bien entrado el año de 1922 pero, y esto es muy comprensible, sin Huidobro. Las cosas se complicaban tanto en ese momento, cuando se realiza el Congreso de París en mayo de 1922, que Juan Gris le escribió a Huidobro con relación a una nota de Picabia que había recibido y de la que no había sacado en claro si su posición era de apoyo o de rechazo:

Recibí una carta de protesta contra el Congreso firmada por Satie y algunos dadás, así como un volante de Picabia del que no sé si está en contra o a favor del Congreso. Y ya sabes, para lo que me importa...<sup>3</sup>.

A Huidobro tampoco le importaba. Aunque signatario del Congreso, por entonces comenzaba a retirarse de la politiquería literaria<sup>4</sup> para ingresar a la política real. Antes de hacerlo, sin embargo, se dedicó de

<sup>3</sup>Carta inédita (¡en francés!), que se reproduce aquí, íntegramente (Cérét, 15 de marzo, 1922): "Mi querido Vicente: Tu m'as fait un grand plaisir avec ton livre. Il y a de très belles choses que je ne connaissais pas, par ex. "Ombres chinoises." Il y en a aussi que je connaissais et que j'ai relu avec plaisir. Tu es vraiment un poète. Dis-moi lorsque tu voudras ce qu'il faut que je fasse pour ton livre. Ou bien attends que je sois rentré à Paris car nous pensons partir vers le 14 Avril. Tu n'es pas gentil de ne pas m'écrire plus souvent. Je m'ennuie beaucoup, beaucoup... Je doute de tout. Je n'ai aucune confiance dans mon travail ni aucune lucidité d'esprit. Ce pays est abrutissant. Je ne comprends pas très bien ce que tu me dis du Congrès de Paris car je ne suis pas très au courant. On m'avait demandé d'adhérer. J'ai vu ton nom, celui de Raymond, Waldemar, Lipchitz, etc. et j'ai envoyé mon adhésion. Lorsque je serai à Paris nous verrons... J'ai aussi reçu une protestation contre le Congrès signé de Satie et quelques Dadas et un imprimé de Picabia que je ne sais s'il est pour ou contre le Congrès. Tu sais, je m'en fous... Nos amitiés à vous tous et à toi, JUAN GRIS".

<sup>4</sup>Esta retirada está documentada. El 17 de febrero de 1922, un grupo de artistas y

lleno a su labor poética y logró algunos modos de expresión tan bizarros como originales.

Es éste un período confuso que produce confusión en el examen de la evolución literaria de Huidobro. Confuso, principalmente, porque los estudiosos no han investigado su segunda etapa en París después del experimento de *Nord-Sud*; causante de confusión por los problemas del lenguaje. El hecho es que Huidobro, a principios de los años veinte, comenzaba a pensar en sí mismo en términos de un escritor "francés"; Gris mismo ya le escribe en ese idioma. Todo *Ecuatorial* se traduce al francés (aun cuando no se publica) y algunos de los *Poemas árticos* se traducen para revistas francesas como *Action* y *La Bataille Littéraire*. Sin embargo, en 1920 lo hallamos también escribiendo material original en español para *Grecia* y *Cervantes*, revistas ultraístas de la época. Uno de estos poemas, "Tarde" (*Grecia*, junio de 1920), fue posteriormente reescrito, para incluirlo en *Automne Régulier*. La comparación más superficial entre las dos versiones basta para iluminar los puntos determinantes en la trayectoria de Huidobro entre 1920 y 1925:

#### TARDE

Yo poseo la llave del otoño  
El pecho está lleno de alas amarillas  
Y lloraré una tarde todos los arroyos.

#### EL DÍA MUERE EN TUS MEJILLAS.

Ondula tus cabellos la música del arpa  
El mundo viene a dormir bajo estas ramas  
Un último recuerdo  
Se ha posado en mi dedo

#### PÁJARO VACÍO

Todas las canciones cayeron en el río  
Y aquello que guardaba en mi garganta  
Se alejó sobre el alba.

escritores se reunió en la Closerie des Lilas para discutir el menosprecio de Breton hacia los "extranjeros". Terminaron por retirarse del inminente congreso (el texto de la "Résolution" está publicado por Michel Sanouillet en su *Dada à Paris*, Pauvert, París, 1965, pp. 334-335). En el documento original, que ahora está en la Biblioteca Jacques Doucet, encontramos que Huidobro agrega junto a su firma la siguiente declaración de lealtad personal a Tzara y de repulsa a todo el suceso: "Je ne trouve pas M. Tzara un imposteur". Otro testimonio de estimación se encuentra en la dedicatoria que le hizo Huidobro en sus *Saisons Choisies* (1921): "A mon très cher ami le poète Tristan Tzara avec une affection ailée comme le téléphone sans fils et sans colombe, Vicente Huidobro, Paris, Avril 11, 1922" (en la Biblioteca Nacional, París).

*CLEF DES SAISONS*

Je possède la clef de l'automne  
De ma poitrine naissent les feuilles jaunes  
Et un soir je dois pleurer tous les ruisseaux

A quoi bon suivre l'oiseau du tout d'un coup  
Le jour meurt dans tes joues

Ne pense à rien  
Entre les feuilles il y a la nuit qui vient  
Il y a une heure qui s'enfuit  
Et l'horloge est agreste  
Il y a la pluie à gauche et l'aéroplane à l'est

Il y a une musique de harpe qui a frisé tes cheveux  
Et au fond du ciel un arbre en feu  
Pour dormir la terre s'épanche  
Cachée à nos regards sous quelques branches

La pensée moins végétale de la journée  
Dans mon doigt s'est posée  
Pour attendre ensemble l'aube acide  
Toutes les chansons tombèrent de la mésange en vol

Séduisons l'oiseau qui se vide  
Et qui meuble des chants les ardoises et le sol

(Yo poseo la llave del otoño/ De mi pecho nacen las hojas amarillas/ Y una tarde habré de llorar todos los riachuelos/ A qué seguir el pájaro de la inmediatez/ El día muere en tus mejillas/ No pienses en nada/ Entre las hojas está la noche que se acerca/ Hay una hora que vuela/ Y el reloj es agreste/ Está la lluvia a la izquierda y el aeroplano al este/ Hay una música de arpa que ha rizado tu cabello/ Y al fondo del cielo un árbol incendiado/ Para dormir la tierra se abre el pecho/ Fuera de nuestra vista bajo las ramas/ El pensamiento menos vegetal del día/ Se ha posado en mi dedo/ Para esperar unidos la ácida aurora/ Todas las canciones caen de los pájaros en vuelo/ Seduzcamos al pájaro que se vacía/ Y que amuebla de cantos los tejados y el suelo).

El poema ha sido expandido en el transcurso de los años y en su paso de un lenguaje al otro. No precisamente alargado, pero sí ensanchado. Donde al principio Huidobro presentaba un desarrollo secuencial de imágenes sorprendentes, decide más tarde mostrarle al lector los mecanismos intelectuales detrás de esas imágenes. Es como si hubiera reescrito el poema para restaurarle lo que había sido previamente suprimido. En el proceso ha llevado a un segundo plano todo lo que, originalmente, era lo más importante. Por ejemplo, el verso destacado por la tipografía: "PÁJARO VACIO" —una impresionante combinación de palabras en apariencia inconexas— pierde su efecto vigoroso en la versión final, donde se detalla su conceptualización: "l'oiseau qui se vide/ et qui meuble des chants les ardoises et le sol".

Obviamente, no es el mismo; y es en las diferencias donde mejor podemos percibir el alcance y la calidad de la transición efectuada entre 1920 y 1925, años de grandes cambios en Huidobro y en el vanguardismo, que atestiguaron el eclipse del cubismo por el sol de Dadá y el surgimiento del surrealismo. En este contexto de valores estéticos cambiantes, lo que ayuda a distinguir un tipo de escritura de otro es la actitud del poeta hacia su trabajo: el poema como artefacto o como memorial de la experiencia. “Clef des Saisons” es un poema que cabe dentro de esta última clasificación y su dinámica escritural lo acerca más al surrealismo que al cubismo.

Ambas versiones del poema tratan el mismo tema sagrado —la naturaleza transitoria de las cosas— de modos harto diferentes. La fuerza del primer texto se deriva de sus transiciones súbitas que obligan al lector a llenar los vacíos que van dejando, y de esta forma completar las imágenes. “Clef des Saisons” funciona de manera distinta, al implicar al lector dentro del proceso de pensamiento que generó el poema, efecto conseguido por medio de expresiones de tipo conversacional. La primera variante importante es la que transforma el verso tipográficamente subrayado: “EL DÍA MUERE EN TUS MEJILLAS”, en el más indirecto: “A quoi bon suivre l’oiseau tout d’un coup/le jour meurt dans tes joues”. El circunloquio se ve también, en un nivel coloquial, en el segmento siguiente, de manera característica: “Ne pense à rien...” La actitud de Huidobro ante la naturaleza y la función de su poesía había cambiado considerablemente en los cinco años que separan estos dos textos, alejándose de la concisión cubista hacia un fluir expresivo extremadamente libre.

En 1921, cuando publicó *Saisons Choisies*, estaba promoviendo vigorosamente lo que entonces llamaba creacionismo, y el volumen estaba pensado como una especie de muestrario de su evolución. Al parecer estaba organizado en secciones cronológicas precedidas por las muy difundidas ideas teóricas de “La Création Pure”<sup>5</sup>. Significativamente, sólo un poema de *El espejo de agua* fue incluido (el poema final, “Miroir d’Eau”), junto a seis de *Horizon Carré* (“Nouvelle Chanson”, “Téléphone”, “Oiseau”, “Romance”, “Vates”, “Fin”), siete de *Poemas árticos* (“Maison”, “Gare”, “Balandre”, “Fils”, “Lune”, “Cigare”, “Bay Rum”) y cinco poemas nuevos, eventualmente destinados a *Automne Régulier* (“Automne Régulier”, “Femme”, “Globe-Trotter”, “Ombres Chinoises”, “Océan ou Dancing”). Estos últimos poemas contienen ya la semilla de algo diferente. Juan Gris fue uno de los primeros en comentarlo, confesando admiración por su novedad, especialmente por “Ombres Chinoises” (Sombras chinas). Es interesante esa preferencia del pintor, pues contiene la evidencia más temprana del espíritu lúdico que caracterizaría a la escritura de Huidobro en los años siguientes. El

<sup>5</sup>El ensayo, además de servir como texto básico del ciclo de conferencias que pronunció Huidobro sobre el creacionismo, fue publicado en *L’Esprit Nouveau* en abril de 1921.

sonido en "Ombres Chinoises" parece ser un impulso generativo tan importante como lo fueron alguna vez las ramificaciones visuales de una idea para el cubismo literario. Las rimas simples, antes evitadas, se utilizan ahora:

Détaché de moi-même je me regarde en face  
Ce serait ma lune ou bien ma glace  
Et je me dis bonjour  
En ôtant l'abat-jour

(Separado de mí me miro la cara/ Esto podría ser mi luna o bien mi espejo/  
Y me digo buenos días/ Quitándome el antifaz de dormir).

Predomina el ludismo, incluso cuando la imagen nuclear del poema (la luna) reaparece en una yuxtaposición típicamente cubista ("La lune est son banjo"):

Tu dances  
    Tu chantes  
Le lac du clair de lune est au degré cinquante

Le nègre rit comme un piano  
Il a la bouche  
Pleine de touches

La lune est son banjo  
Et dans la gorge il étrangle un oiseau

(Bailas/ Cantas/ El lago claro de luna está a cincuenta grados/ El negro ríe como un piano/ Tiene la boca/ Llena de teclas/ La luna es su banjo/ Y en la garganta un pájaro estrangula).

Estamos ya muy alejados de la "risa armónica" de Darío, y más todavía de la desacralización huidobriana de la imagen en "La obsesión de los dientes". La poesía, arte combinatorio de palabras, está siendo llevada a un nuevo nivel expresivo. La yuxtaposición estudiada, de la que brotaría la imagen sorprendente, ya no es un fin en sí misma, sino la base para la creación de una fantasía aún más plena. El poema, entonces, no se relaciona con la experiencia: se convierte en experiencia. Y fue así como la obra de Huidobro comenzó a adquirir una dimensión de "performance", de espectáculo.

Del cubismo había aprendido a manejar el texto como un objeto que debía percibirse visualmente; de Dadá aprendió que la percepción está en buena medida determinada por el contexto (la lección-objeto fue el *pissoir* de Duchamp). Como consecuencia de ello, Huidobro comenzó a experimentar con nuevos contextos para su escritura, trabajando con varios medios simultáneamente: música, modas y pintura. Para Edgar Varèse, un músico "concreto", escogió algunos versos del núcleo de *Tour Eiffel* para crear "Chanson de là-haut" (Canción de allá arriba).

Varèse compuso la música y hasta dirigió el estreno en Nueva York en mayo de 1922.

La Seine dort sous l'ombre de ses ponts  
Je vois tourner la terre  
et je sonne mon clairon  
vers toutes les mers.

Sur le chemin de ton parfum  
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont.  
Reine de l'Aube des Pôles,  
Rose des Vents que fane l'Automne.  
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année<sup>6</sup>.

(El Sena duerme bajo la sombra de sus puentes/ Veo girar la tierra/ y toco mi corneta/ hacia todos los mares./ Por el sendero de tu perfume/ se van todas las abejas y las palabras./ Reina de la Aurora de los Polos/ Rosa de los Vientos que marchita el otoño./ En mi cabeza un pájaro canta todo el año).

El texto, leído rápido, parece incompleto. Y así debía ser, ya que estaba diseñado para ser oído, no leído, y para funcionar en otro contexto, el musical. Cada frase es cantada en un *tempo* diferente, del todo aparte de las otras. En el concierto, el texto tarda en escucharse varios minutos, tiempo suficiente que permita el despliegue de la actitud imaginativa del auditorio, ahora guiado por la música. La meta de Huidobro era crear una experiencia participativa, un suceso que estimulase la sensibilidad estética. Como él mismo lo dijo antes, en 1914: “el arte consiste en sugerir, no plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector<sup>7</sup>”.

El placer del texto, si se me permite apropiarme esa expresión de la crítica contemporánea, no fue en ninguna parte más relevante que en la colaboración de Huidobro con Sonia Delaunay, también hacia 1922. La poesía y la alta costura se unieron entonces de manera novedosa para crear el “poème-robe”, el poema para vestir. Un periódico parisino hizo la crónica del desfile de modas de la siguiente manera:

¿Un poeta le gusta, señora? Ud. puede bordar sobre su blusa alguno de sus versos preferidos.

Esta moda —de la cual hemos ya hablado en otra crónica— no dejará de gustar a muchas damas. Es la señora Delaunay —esposa del conocido pintor— quien primero tuvo la idea de estos vestidos, o de las blusas-poemas. Ella la realizó con un gusto exquisito, y una encantadora joven, la señorita Geneviève Domec, se encargó de lanzar el primer modelo: una

<sup>6</sup>Varèse publicó el texto de Huidobro en la partitura de *Offrandes*, Birchard, Boston, 1927. Puede encontrarse una grabación de la pieza bajo el sello de la casa Columbia. *The Varese Album* (1972).

<sup>7</sup>“El arte del sugerimiento”, *Pasando y pasando*, Imprenta Chile, Santiago, 1914.

blusa sobre la cual estaba bordado un verso de Huidobro: "Petite chanson pour abriter le coeur".

La blusa era bella, la que la usaba no lo era menos. Ha sido todo un éxito<sup>8</sup>.

El texto completo del poema al que pertenece el verso utilizado se ha podido conocer hace poco, en una exhibición retrospectiva sobre los Delaunay en la Bibliothèque Nationale en 1977. Entre los papeles de Sonia Delaunay apareció el siguiente manuscrito de Huidobro, titulado "Corsage":

Petite chanson pour abriter le coeur  
le jour de froid met l'oiseau de merveille  
sur chaque côté quelques mots de chaleur  
vers et coeur toujours en battement pareils.

(Pequeña canción para escudar al corazón/ el día frío viste de maravilla al ave/ a cada lado algunas palabras de calor/ verso y corazón siempre pulsando juntos).

Una lectura del poema sólo puede ser íntegra en su contexto apropiado: un *corsage* de palabras cuyo sentido florece sobre el pecho de quien lo porta. Hay también significados ocultos, al menos, a los lectores no familiarizados con el acervo de imágenes del período cubista de Huidobro: el "oiseau de merveille" es el corazón palpitando en la jaula formada por las costillas.

La escritura de Huidobro se orienta visualmente. Apenas unos meses antes del desfile de modas hubo una exhibición de su poesía en el teatro Edouard VII, en la que mostró una fusión de arte y literatura que en ese tiempo se llamaba "poème-peint", poema-pintado, que no sólo es un texto, sino un dibujo a base de palabras. Hasta en su forma más sencilla, el efecto sobre el lector-espectador es sutil, dado que el texto crea un contexto que, a su vez, influye en la lectura. Uno de estos poemas, y quizás el más impresionante, está hecho a base de letras blancas pintadas sobre un fondo negro que crean la impresión de una noche estrellada:

<sup>8</sup>"Les robes-poèmes", *Bon Soir*, París, 9 de julio de 1922.



MASTRE APPRENDI SON CHEMIN

MONTRENT EXTREMEMENT  
MONTRENT EXTREMEMENT

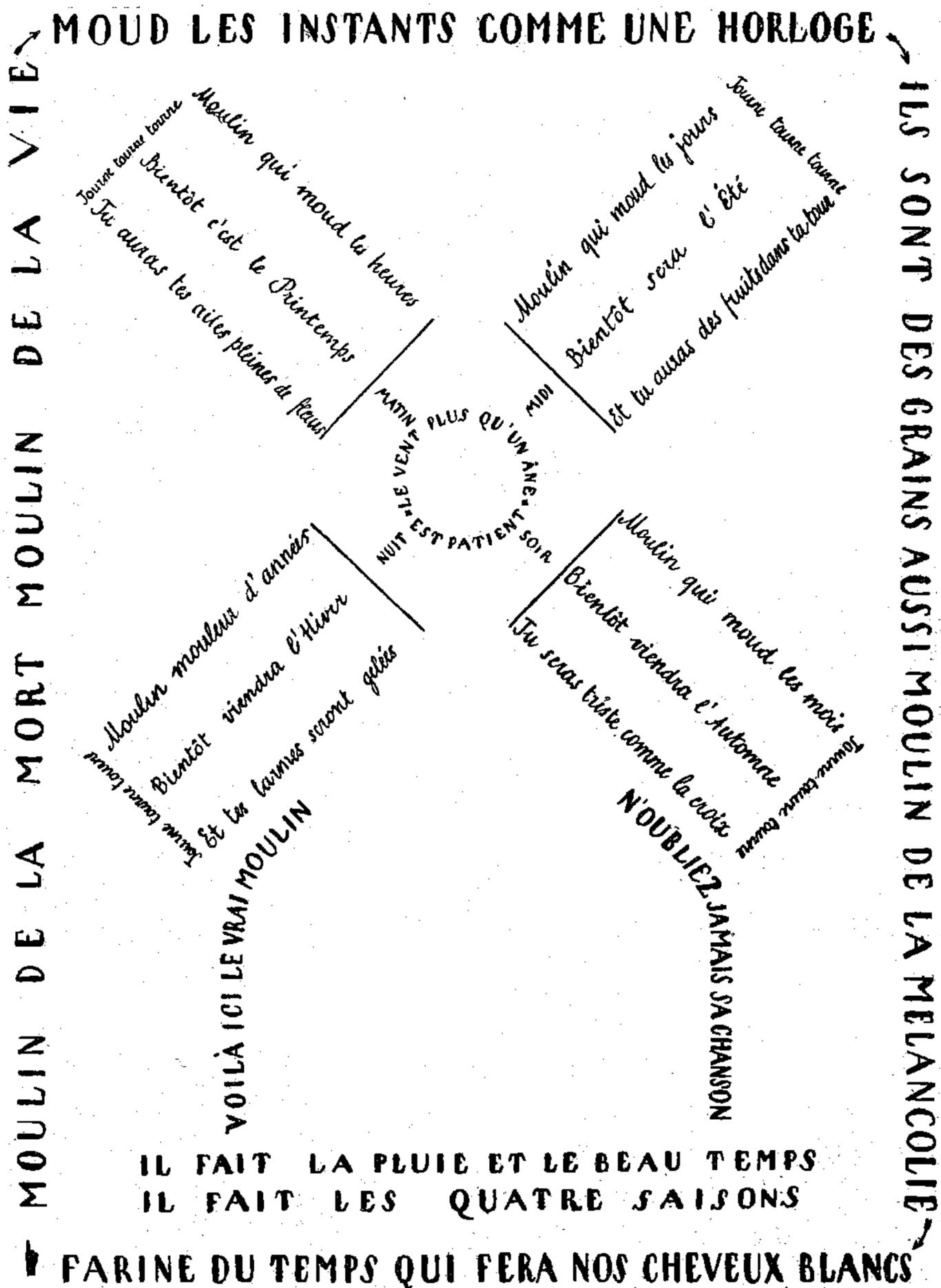
MONTRENT EXTREMEMENT  
MONTRENT EXTREMEMENT

ICI C'EST LA VALLEE DES LARNES ET L'ASTRONOMIE

(Un astro ha perdido su camino/ Sea meteoro o serpentina es hermosa la fiesta vecina/ La luna y mi globo se desinflan lentamente/ Nido o átomo, ahí está la estrella/ Aquí está el valle de lágrimas y el astrónomo)

El texto hace su propio comentario, al poner frente al espectador las palabras que describen lo que se mira: "Voici l'étoile". El acto de leer se hace así coincidente con el de mirar.

En otro poema de la serie, "Moulin" (Molino), el proceso perceptivo está aún más controlado por unas flechitas que nos guían a través de una lectura circular, la de la circularidad del molino:



(Molino de la muerte molino de la vida/ Muele los instantes como un reloj/ Son granos también molino de la melancolía/ Harina de los tiempos que blanqueará nuestro cabello/ Gira gira gira/ Molino que mueles las horas/ Ya viene la primavera/ Tendrás las aspás llenas de flores/ Mañana/ Gira gira gira/ Molino que mueles los días/ Ya viene el verano/ Tendrás frutos en la torre/ Mediodía/ Gira gira gira/ Molino que mueles los meses/ Ya viene el otoño/ Estarás triste como la cruz/ Tarde/ Gira gira gira/ Molino molinero de años/ Ya viene el invierno/ Y tus lágrimas se congelarán/ Noche/ El viento es más paciente que una mula/ He aquí el verdadero molino/ No olvidéis nunca su canción/ El hace llover y que salga el sol/ El hace las cuatro estaciones/ Harina de los tiempos que blanqueará nuestro cabello)

Este poema se imprimió también como un cartel que acompañaría la invitación-catálogo de la exposición. Obviamente se le ingenió como una pequeña lección sobre cómo leer la poesía visual, pues de un lado de la hoja aparece el poema tal como lo vemos aquí, y del otro un texto equivalente pero con una presentación tipográfica más convencional.

Toda lectura es secuencial y se basa en el fluir de las palabras; la mirada es instantánea y contemplativa. Ambos actos suceden en el tiempo, si bien uno requiere que los ojos se muevan, mientras que el otro no. "Kaléidoscope", otro poema de la muestra, explota esta dualidad de la percepción. Tiras de papel coloreado se utilizan para fijar el arreglo visual y los versos se numeran para indicar la secuencia de la lectura:

KALEIDOSCOPE

1  
HASARD DE LA FETE ET DU PAPILLON

2  
C'EST COMME JOUER AUX DES  
AVEC LES SAISONS

3  
DRAPEAU DRAPEAU DE L'OEIL  
A QUOI ÇA TIENT

4  
SURPRISE D'UN ARC-EN-CIEL  
AU FOND DE MON CHEMIN

A  
U  
B  
O  
U  
T

D  
U  
N  
E  
Z

COUCHANT DISCIPLINE

5  
TUYAU SANS BOUGIE ET PLEIN D'AME

6  
MON OEIL A JAMAIS PROJETÉ  
DANS LA FLAMME

7  
CHERCHEURS D'AMOUR AU FOND  
DE LA BOUTEILLE

8  
ET LE BRUIT DE LA MER POUR  
TOUJOURS DANS L'OREILLE

(En la punta de la nariz/ Poniente disciplina/ 1. Azar de la fiesta y la mariposa/ 2. Es como jugar a los dados con las estaciones/ 3. Bandera del ojo/ Qué objetivo tiene/ 4. Sorpresa del arco iris al final de mi camino/ 5. Tubo sin bujía y lleno de alma/ 6. Mi ojo proyectado en la flama por siempre/ 7. Buscadores de amor en el fondo de la botella/ 8. Y el ruido del mar por siempre en el oído).

El texto funciona en algún sentido como el objeto que le da nombre, el caleidoscopio, en tanto que grupos intercambiantes de relaciones se integran a un patrón cuya armonía aparece aquí tanto visual como verbalmente por medio de colores, ideas y sonidos complementarios. Tonos de brillante naranja y rimas notables le dan cierta vaga unidad a las cosas hasta que el lector, cuando termina la secuencia numerada, vuelve a la imagen central: "COUCHANT/ AU BOUT DU NEZ." De esta manera, toda la deslumbrante luminosidad de los segmentos diagonales se integra súbitamente dentro de un esquema: el atardecer frente a la "punta de la nariz" del espectador. Huidobro, uniendo las posibilidades expresivas de dos diferentes medios, ha creado lo que uno de los críticos de la exposición (Waldemar George) acertadamente llamó "un pleonasma lírico".

Trece composiciones de ésta índole se anotan en el catálogo impreso de la exposición. Muy pocas han sobrevivido<sup>9</sup>. Originalmente, el plan era publicar un volumen, *Salle 14*, que reproduciría las obras en colores, pero esto jamás se llevó a cabo. Quizá porque la exposición, a fin de cuentas, estuvo lejos de ser un auténtico éxito. Unos días después de la inauguración Huidobro le describió orgullosamente a Larrea el provocativo suceso:

Mi exposición fue un gran éxito el día del vernisage y entre gente de la mayor élite, pero después el público protestó; hubo una verdadera batalla en torno y la dirección del teatro la hizo retirar como demasiado avanzada y moderna...

En la prensa ha habido protestas de todas partes y se verán obligados a volver a colgar mis poemas y a partir de mañana estarán otra vez expuestos al público<sup>10</sup>.

Esto es evidentemente cierto, toda vez que unos meses más tarde, el 18 de agosto de 1922, fecha en la que Guillot de Saix hace una reseña del evento para *Le France*, la exposición está en la Galerie Manuel, casa

<sup>9</sup>El catálogo con prefacio de Maurice Raynal y una nota sobre Huidobro de Waldemar George, registra las siguientes piezas: "Océan", "Tour Eiffel", "Arc-en-Ciel 1", "Minuit", "Piano", "Arc-en-Ciel 2", "Marine", "Arc-en-Ciel 3", "Couchant", "Kaléidoscope", "6 Heures Octobre", "Moulin", "Paysage".

<sup>10</sup>Carta de Huidobro fechada el 18 de abril de 1922 a Larrea en Madrid. La carta está parcialmente reproducida en mi artículo "Trayectoria del caligrama en Huidobro", *Poesía*, I, 3, Madrid, diciembre de 1978, p. 42.

matriz del patrocinador que, originalmente, la había montado en el vestíbulo del elegante teatro Edouard VII.

A estas alturas Huidobro es ya una figura pública en París y todo indica que disfrutaba ese papel. Su arte ya era algo que no sólo servía para verse, consumirse y representarse, sino también para venderse públicamente. En febrero de 1923 lo encontramos entre los organizadores del Bal Travesti Transmental, donde uno de sus poemas es subastado. Titulado simplemente "Poème", el manuscrito fue modificado más tarde para su inclusión en *Automne Régulier*, auténtico cofre de su poesía francesa de principios de los veinte. Huidobro hace en él un uso irreverente de la iconografía religiosa tradicional; más, precisamente, de una litografía de cuarto de hotel que representa al Sagrado Corazón de Jesús:

Colonise l'ennui avec ta voix  
Enfant de mer sans soucis alternes  
Il dort à l'ombre de ma flûte et de ses doigts.

Regarde bien mon coeur est une lanterne  
Et mes prières montent comme l'arbre en escalier interne

Tu cherches l'échelle de corde et le violon civil  
Ici sous l'églantine  
Et la couronne d'épines  
Dis-moi toujours que tu adores mes cils

Car si j'étais ruisseau ou bien touriste  
Vous m'aimeriez tous comme on aime les artistes  
Mais je déteste l'hiver et les draps de l'oeil  
Et ta petite étoile qui tourne à merveille

Je peux seulement te dire que tu es belle  
Comme une chambre d'hôtel

(Coloniza al tedio con tu voz/ Hijo de madre sin otros cuidados/ Duerme a la sombra de mi flauta y sus dedos/ Observa con cuidado, mi corazón es una linterna/ Mis oraciones suben como en la escalera interior de un árbol/ Buscas la escala de cuerdas y el violín civil/ Aquí bajo los rosales silvestres/ Y la corona de espinas/ Me dice siempre que adoras mis pestañas/ Pues si yo fuera un arroyo o un turista/ Todos me amaríais como se ama a los artistas/ Mas yo detesto el invierno y las sábanas del ojo/ Y tu estrellita que gira como un sueño/ Sólo puedo decirte que eres tan bella/ Como el cuarto de un hotel).

Lo que estos versos demuestran —aparte del obvio sentimiento irreverente de su autor— es un flujo extraordinariamente libre de palabras e ideas. La comparación final, agregada como si se tratase de una última

recapacitación, tiene el aire de una canción de cuna. Su gratuidad resalta de modo particular en el manuscrito original, donde hasta algunos errores ortográficos se quedaron sin corregir: “Je peut (*sic*) seulement te dire que tu est (*sic*) belle/ comme une chambre d’hotel (*sic*)”. Estos “errores” son una pista importante para entender la actitud de Huidobro hacia la composición de poemas a mediados de los años veinte, momento en el que su escritura comenzó a adquirir una apariencia externa de espontaneidad que resultaba del viraje del cubismo hacia lo que, con el tiempo, sería lo surreal.

La oposición de Huidobro hacia el surrealismo, aunque está documentada, se comprende poco y mal, pues si bien condenaba el credo del movimiento, su escritura había adquirido características no del todo distintas a lo condenado. El hecho es que mientras Huidobro rebasaba al cubismo, una cuidadosa yuxtaposición dio lugar a cierto flujo generativo de palabras que terminó por ser la base creativa de nuevos patrones de significado. En este proceso, la metáfora tendía a ser más el resultado del azar que de un proceso planeado. O, al menos, eso parecía. Una mirada a los títulos de los poemas finales de *Automne Régulier* revela que muchos de ellos pertenecen a la modalidad de “l’objet trouvé”, de la frase hecha: “Eté en sourdine”, “Relativité de Printemps”, “Honni soit qui mal y danse” e “Hiver à boire”. Mutaciones fácilmente reconocibles de un término musical, de una teoría científica de un decir popular y de una pizarra de café; estos títulos se leen, primero, como despropósitos, hasta que nos damos cuenta de que el *Poisson Soluble* y el *Claire de terre* de Breton se basan en el mismo principio: una expresión común es modificada en alguno de sus aspectos con el objeto de originar una imagen que, si bien resulta extraña, no deja de ser, de alguna manera, familiar y reconocible. Es esta dualidad la que identifica al surrealismo y la que le otorga su desconcertante encanto.

Aunque Huidobro tomó una actitud beligerante ante la formulación bretoniana de la práctica surrealista, su propia escritura, en esos años, sólo puede ser entendida si se le inserta en el contexto de ese movimiento. En 1925 y de manera coincidente con *Automne Régulier*, al reunir los poemas escritos en los anteriores cinco años, Huidobro publicó dos trabajos totalmente inesperados: *Manifestes* y *Tout à coup* (De pronto). Este último volumen debió de circular poco, si es que circuló, pues no he hallado una sola reseña de él. Tampoco, que yo sepa, se publicó previamente ninguno de los 32 poemas que lo componen. El libro, todavía hoy, es poco conocido.

Lo que inmediatamente lo distancia de cualquier lector —entonces como ahora— es su presentación. Metido entre la carátula y el texto, se halla en él un grabado de principios de siglo con la leyenda “Huidobro par Picasso”. Este “retrato” espurio, con la alusión autoparódica a otros, auténticos, realizados por Picasso y los cubistas, nos ayuda a definir el contexto especial dentro del que debe leerse el libro. La

incompatibilidad entre palabra e imagen está tramada con toda claridad para producirle al lector cierta sorpresa. De modo similar, los poemas de *Tout à coup* se empeñan en conseguir un efecto desestabilizador. El número 31, por ejemplo, desfamiliariza de forma sistemática, aquélla que es, quizá, la más tradicional de las imágenes:

Jésus Jésus  
 tes yeux étaient grands comme deux  
 soldats  
 Tu auras un bouquet de fleurs  
 Pour mettre dans ton coeur  
 Dans ton coeur visible à tous venants  
 Comme une poche sur la tunique

Tu auras une boîte de chocolat

(Jesús Jesús/ tus ojos son grandes como dos/ soldados/ Tendrás un bouquet de flores/ para poner en tu corazón/ En tu corazón visible a todos los que se acercan/ Como un bolsillo en la túnica/ Tendrás una caja de chocolates)

Las dos comparaciones explícitas, aunque elementales en su estructura, presentan símiles bastante peculiares: ojos como soldados, corazón como bolsillo. Con todo, sería difícil que el lector las rechazara, pues son casi tan familiares como extrañas: primero, porque son variedades reconocibles de expresiones comunes (*grands soldats, mettre dans la poche*); segundo, porque están escondidas dentro de sendas series, gramaticalmente “correctas”, de frases interconectadas. La estudiada discontinuidad del sistema cubista cede en este caso ante un flujo de palabras que soporta, sintácticamente, lo subversivo desde el punto de vista semántico. Alterar un solo término en un patrón de palabras aparentemente predecible crea una disyunción que toma por sorpresa al lector: “tes yeux étaient *grands* comme deux *soldats*”. Soldados no es, ciertamente, el anticipado (por el lector) complemento de la comparación; así como tampoco, en la otra comparación explícita del poema, uno pone flores, normalmente, en el corazón de alguien. Deslizándolo no convencional dentro de un contexto convencional, el poeta lleva al lector al reino de lo extraordinario, haciéndolo momentáneamente plausible. En este caso, en el ejemplo que hemos venido discutiendo, se trata de contemporaneizar la Segunda Venida de Cristo, convirtiéndola en una especie de visita social, con caja de chocolates, flores y todo.

Esta clase de poesía difiere de la cubista tanto en el modo de la composición como en el de la lectura. En los primeros poemas, ideas “distantes” se yuxtaponían espacialmente en un esfuerzo muy estudiado; ahora, lo disímil se mezcla por medio del sonido o de la sintaxis. Para un tipo de escritura el lector debe ser lo suficientemente activo

para percibir la yuxtaposición; para el otro debe ser pasivo, y así permitir que los cruzamientos lo lleven al reino de lo maravilloso. Un tipo de escritura apela a la razón; el otro la desafía.

El poema 6 es el que mejor ilustra la naturaleza generativa de este proceso al comenzar —de manera muy simple y familiar— con una imagen de mariposas cuyas alas dobladas sugieren visualmente unas manos unidas en oración (*prière*). El sonido de esta palabra lleva a pradera (*prairie*); la pradera, a su vez, lleva al cielo; el cielo al agua (azul) y a Dios; Dios a la iglesia; y, finalmente, cuando la secuencia llega a su final, hay una comparación explícita al mismo tiempo extraña y natural: las mariposas se elevan como los vitrales de una iglesia gótica:

Cinq papillons s'envolent en disant ces prières  
Aimez-vous les prières dans la prairie  
L'aurore fragile sans étoiles régulières  
Pourraient bien se casser à la sortie

Dans le ciel traversent de jolis ruisseaux  
Seigneur dis-nous qui a bu le bleu du ciel  
Les papillons s'envolent comme des vitraux

(Cinco mariposas vuelan al decir sus oraciones/ Gustáis de las oraciones en las praderas/ La frágil aurora sin estrellas regulares/ Bien podría desbaratarse en la salida/ Bellas corrientes se cruzan en el cielo/ Dinos, Señor, quién se bebió el azul del cielo/ Las mariposas se elevan como vitrales)

Dos elementos parecen estar en conflicto: la estructurada circularidad de la secuencia y la aparentemente espontánea naturaleza de buena parte de los juegos de palabras dentro de un marco hermético. Parecería que tanto el azar como lo calculado comparten papeles semejantes en la factura de un poema como éste.

Sin embargo, el libro se inicia con una declaración relativamente crítica con relación al azar: "Les deux ou trois charmes des escaliers du hasard sont incontestables" (Los dos o tres encantos de la escalera del azar son innegables, Poema 1). Aseveración que, más tarde, queda debidamente mistificada en el Poema 28, cuando Huidobro parece modificar el llamado de *croupier* de Tzara (*Faites vos jeux*) en el sentido de que hay que unirse al juego del arte: "Apportez des jeux/ des petites distractions pour l'infini". (Aportad algunos juegos/ algunas distracciones al infinito). Y en "Je Trouve" (*Manifestes*), escrito contra el surrealismo, encontramos la misma ambivalencia sobre el papel del azar en el arte:

Evidentemente el azar puede hacer ciertas cosas, pero también puede hacer otras. No hay que dar más importancia al elemento *improvisado* que a cualquier otro elemento de la poesía.

Un día, en mi casa, después de la comida, Max Jacob y yo compusimos un poema en colaboración (poema que aún conservo) escribiendo cada uno un verso con lo primero que se nos venía a la cabeza. En este caso el resultado es muy semejante al de los poemas compuestos con frases recortadas, y tiene el mismo defecto.

El texto al que se alude arriba se encuentra entre los papeles de Huidobro y empieza así:

Sur le cheminée la gondole porte des fleurs naufragées  
Le portrait de Marie est fait par l'Homme Noir  
Le soleil caressera les lèvres  
Mais c'est pour moi la bouche de la mort...

(Sobre la chimenea la góndola lleva náufragas flores/ El retrato de Marie es hecho por el Hombre Negro/ El sol acariciará sus labios/ Mas para mí es la boca de la muerte...)

Lo admirable es que el poema, aunque hecho a conciencia, esté recargado de cierta irracionalidad semejante a la de los sueños. En este caso particular, sabemos por qué y cómo: un oportuno uso de la sintaxis, la ordenación de las palabras y las conjunciones nos obliga a leer dos vertientes de pensamientos separadas como si se tratara de una sola. Y una vez más advertimos una tensión entre el azar y lo planeado, tensión por demás efectiva en su tarea de llevar al lector más allá de la realidad. Huidobro menospreciaba este poema principalmente por la manera en la que estaba realizado. Resulta interesante, por ello, que su descalificación del surrealismo fuese motivada por causas similares:

Personalmente yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo después de la comida ("Je trouve").

El origen de sus reservas ante ambas aproximaciones a la poesía (Dadá y surrealismo) no es tanto el azar, sino su corolario: cualquiera puede jugar el juego. La antinomia básica de lo voluntario en oposición a lo involuntario, pareja al largo compromiso de Huidobro con la idea del artista como creador, lo forzó a tomar una posición. En los *Manifestes*, una y otra vez, lo encontramos reiterando la petición de que la poesía no debe abarataarse y de que continúe siendo prerrogativa exclusiva de los poetas. Y para él un poeta es aquel que, además de ser un inspirado, "tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema" ("Manifeste manifestes"). La idea de Breton era precisamente la contraria, pues pedía al poeta no que fuera el inventor del poema sino simplemente su anotador, un "appareil enregistreur" de lo que entonces se llamaba "la pensée parlée", el flujo inarticulado del pensamiento subconsciente. El método para anotar ese flujo psíquico,

tal como lo proclamaba el *Manifiesto surrealista* de 1924, era "l'écriture automatique", la escritura automática. Rescusando el método, Huidobro situaba la facultad creativa del poeta sobre el automatismo, y en lugar del subconsciente exaltaba algo que él llamaba "lo superconsciente". En resumen, y haciendo a un lado la terminología, Huidobro estaba en contra de la improvisación:

Si seguimos vuestras teorías caeremos en el arte de los improvisadores. Todos los improvisadores actúan conforme a vuestros principios. No son los amos sino los esclavos de su imaginería mental. Se dejan llevar por un dictado interno y el resultado es un rosario de fuegos fatuos que sólo toca nuestra sensibilidad epidérmica, nuestros sentidos más externos. No, por favor; es demasiado fácil, demasiado banal. La poesía es algo mucho más serio, mucho más formidable, y surge de nuestra superconsciencia ["Manifeste Manifestes"].

Huidobro estaba particularmente preocupado por el papel secundario que el surrealismo asignaba al acto creativo. La imagen parecía mucho menos importante que el estado de ánimo que la producía. La escritura automática implícitamente desafiaba un principio básico, caro al escritor moderno: su papel de creador. Huidobro era singularmente sensible a esa ramificación del surrealismo que trataba de modo tan especial a la composición literaria. No sorprende, pues, que lanzara un ataque de dos filos contra el movimiento en 1925, recusando al sistema en *Manifestes* e intentando proponer uno mejor en *Tout à coup*.

El título de este libro de poemas, que alude a la rapidez de su ejecución, no deja de ser significativo. Lo es también el hecho de que el volumen contenga 32 poemas, número que coincide exactamente con los 32 del *Poisson Soluble* de Breton. Y si bien el problema de la escritura automática ya no es importante en nuestros días (ya fue condenada en el segundo manifiesto surrealista de 1930), sí lo es el hecho de que un nuevo y radicalmente distinto tipo de escritura comenzó a emerger a mediados de la década. Como ya lo hemos visto, era una escritura que empleaba una suerte de visión doble, que usaba lo real para obligar a la imaginación del lector a aceptar lo irreal, lo maravilloso. Para conseguir esto el texto recibía un tratamiento no como el que se da a una construcción, sino como el que recibe un vehículo, es decir, el de un conducto verbal que debía conectar y conservar unido lo que la razón pudiese hallar incompatible. En el proceso, la espontaneidad, o mejor dicho, la apariencia de espontaneidad, adquirió una importancia que no había tenido desde los primeros días del romanticismo.

Escribiendo desde bases teóricas absolutamente diferentes, tanto Huidobro como Breton crearon textos que resultan estilísticamente similares y que ejercen el mismo extraño poder sobre el lector, llevándolo más allá de lo racional. Breton, sin embargo, se había persuadido de que había encontrado algo nuevo; Huidobro, por su parte, era

consciente de que en el arte es la técnica la que hace a lo viejo parecer nuevo. Eso es más o menos lo que dice en el poema 21:

Les voyages des somnambules en lumière de finesse  
Respirent mes divagations  
Quand viennent les poètes avec les fleuves amis  
Apporter les coussins de la tendresse  
Je mets des souliers neufs à mes chansons.

(Los viajes de los sonámbulos a la luz de la finura/ Respiran en mis divagaciones/ Cuando vienen los poetas con sus ríos amistosos/ A traer las almohadas de la ternura/ Le pongo zapatos nuevos a mis canciones)

El surrealismo no fue sino una etapa en la búsqueda vanguardista de nuevas dimensiones de experiencia poética, búsqueda que llevó a Huidobro más allá del cubismo, hacia otros tipos de escritura, aún más heterodoxos, en *Altazor* y *Temblor de cielo* (1931).