

5-2012

Disyuntivas de la vanguardia hispanoamericana en las revistas de Vicente Huidobro

Antonio Guijarro-Donadíos
University of Connecticut

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Guijarro-Donadíos, Antonio. (2012) "Disyuntivas de la vanguardia hispanoamericana en las revistas de Vicente Huidobro," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 24, pp. 52-68.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

DISYUNTIVAS DE LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA EN LAS REVISTAS DE VICENTE HUIDOBRO.

Antonio Guijarro-Donadiós

University of Connecticut

RESUMEN:

El objetivo principal de este trabajo es ahondar en el proyecto de contribución al proceso y desarrollo internacional del programa de la vanguardia de Vicente Huidobro (1893-1948) proponiendo un modo de estudio centrado en un corpus de obvio interés y, sin embargo, descuidado por la crítica: sus revistas.

PALABRAS CLAVE: Vanguardia. Hispanoamérica. Vicente Huidobro. Revistas.

Para Gabriela Casanueva, chilena
in memoriam.

El compromiso presente en la obra del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) no se reduce únicamente al establecimiento de principios estéticos basados en el anticonformismo y la ruptura, sino que materias como la política, la historia o la acción social conforman gran parte de su producción de escritura. Un recorrido a través de las revistas que creó o en aquellas en las que colaboró, puede acercarnos tanto a su proyecto de contribución al proceso y desarrollo internacional del programa de la vanguardia como a la difusión de su propia creación poética.

Definir la trayectoria poética de Huidobro resulta una tarea compleja puesto que siempre trató de sintonizar las tendencias del momento con su propio ideal estético. Una marcada inclinación en la crítica es destacar la posición ambigua del escritor debido a su compromiso.

Autores como René de Costa destacan la incomprensión del autor debido a sus múltiples facetas, “demasiadas, quizás. Novelista, poeta, dramaturgo, político, polemista, guionista de cine” (De Costa, 1984: 11). Cedomil Goic, por su parte, subraya cómo su personalidad indujo tanto a la admiración como al rechazo, esto último por “la aspiración a ser el primero en la renovación de la poesía de la lengua [...] a mezclar poesía y política” (Goic, 2003: XX). De manera similar, Jaime Concha afirma cómo dentro de las etapas de su actividad artística, pueden señalarse rasgos persistentes que convergen en tales vertientes políticas, literarias y artísticas (Concha, 1980: 18). En esta misma línea, José Alberto de la Fuente ha dado igual importancia a su eclecticismo y extiende el compromiso del poeta especialmente a la estética (De la Fuente, 1993: 12). Como vemos, la crítica alude a la dificultad de encasillar al escritor debido precisamente a su heterogeneidad.

Es importante notar que en la amplia bibliografía sobre Huidobro, no son muchos los autores que mencionan la importancia de las revistas dentro de su compromiso estético. Rosa Sarabia, en su reciente estudio sobre la poética visual del poeta chileno, incluye en su análisis aquellas revistas donde Huidobro publicó sus *Japonerías de estío*, limitando su investigación a las revistas publicadas entre los años 1912 y 1917. En su propuesta de lectura paródica de estos poemas visuales, Sarabia manifiesta el carácter rupturista e inconformista del joven Huidobro, y destaca el uso de sus revistas como “tribuna de confrontación ocasional”¹ (*La poética* 2007: 183). De modo análogo, en su excelente trabajo *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters* de 1994, Vicky Unruh hace un recorrido integral por los movimientos vanguardistas hispanoamericanos, desde sus presupuestos estéticos e ideológicos, y sigue para ello los planteamientos de los teorizadores más conspicuos sobre el asunto: Renato Poggioli, Peter Bürger, Matei Calinescu, Rosalind Krauss, Marjorie Perloff y James Clifford. En particular, Unruh mantiene un diálogo con las ideas recogidas en la obra de Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (1984), publicada originalmente en alemán en 1974. Dos de los conceptos más importantes que el teórico alemán desarrolla en su obra son los de autocrítica e inorganicidad. Bürger entiende los movimientos históricos de vanguardia europea como una autocrítica del arte en la sociedad burguesa, posición sobre la que Unruh discrepa puesto que, en las vanguardias

¹ Es significativo recordar que esta perspectiva de análisis bajo un lente paródico, la cual desestima la teoría tradicional que otorgaba a la parodia un único componente cómico, ya fue desarrollada por Sarabia en su obra *Poetas de la palabra hablada* (1997).

hispanoamericanas, no se encuentran posturas absolutas contrarias al arte, sino que éstas se asocian normalmente al movimiento Dadaísta europeo (Latin American, 1994: 7). En cuanto a la calificación de las obras de arte de vanguardia como inorgánicas, Unruh coincide con Bürger en afirmar que, desde el punto de vista de la estética de la producción, se encuentra una herramienta esencial en el montaje, en la fragmentación de la obra no producida como un todo orgánico (22); aseveraciones éstas que podemos extender al tratar la estética huidobriana.

Unruh ilumina asimismo en su trabajo la importancia del carácter performativo de los manifiestos publicados en los periódicos de grupo de estética vanguardista. A propósito de esta cuestión, Renato Poggioli, en su reconocido trabajo sobre la vanguardia *Teoría del arte de vanguardia*², afirma que una de las manifestaciones externas más características del vanguardismo son “los periódicos de grupo, de cenáculo, de movimiento; órganos de una corriente creadora específica y, sobre todo, de una particular tendencia de gusto” (Poggioli, 1964: 36). Desde este punto de vista, la importancia que asumen las revistas para el estudio de movimientos como la vanguardia adquiere una mayor envergadura. En numerosas ocasiones estos periódicos de grupo tienen por objeto la publicación de proclamas, polémicas y manifiestos que revelan la doctrina de nuevas tendencias, nuevos escritores así como obras inéditas. En efecto, estas publicaciones llegan a un lector más variado que otras que llegan al gran público y tienen una periodicidad o regularidad establecida. De este modo, una expresión artística tan “impopular” como la literatura de vanguardia (Poggioli, 1964: 38), se beneficia de un género periodístico cuyas obras aparecen como órganos de opinión independientes alejados de toda comercialidad. Las revistas de vanguardia se convierten así en útiles instrumentos de reacción contra la cultura de masas y en tribuna de nuevas corrientes estéticas e ideológicas.

Vicente Huidobro siguió estas máximas durante toda su vida, en parte influenciado por la labor cultural y editorial de su madre, “fabricante de revistas efímeras” (Teitelboim, 1993: 13) y “escritora también, animadora de salones literarios, aristócrata y católica”³ (Zegers, 1997: 6). Entre 1912 y 1944 Huidobro participó o creó decenas de revistas que le sirvieron de espacio para

² Publicado originalmente en italiano en 1962.

³ Resulta de especial interés la selección recogida en el epistolario entre Vicente Huidobro, María Luisa Fernández Bascuñán de García-Huidobro y otros intelectuales de la época. Según muestran sus compiladores, “al poeta no parecía molestarle que su correspondencia fuera leída por otros que no fuesen el destinatario directo” (Zegers, 1997: 6). Esto ofrece indicios del afán de notoriedad y el carácter público del poeta al extender su producción literaria a un género tan íntimo como el epistolar.

ANTONIO GUIJARRO-DONADIÓS

sus experimentos poéticos, sus manifiestos y sus polémicas; llegando, en muchos casos, a tener más peso que su obra literaria.

Poggioli describe, además, cómo el movimiento vanguardista responde a una dialéctica entre momentos que se suceden de manera diacrónica. De tal forma que toda vanguardia resulta de la sucesión de cuatro aspectos: activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo (Poggioli, 1964: 40). Ciertamente, los movimientos vanguardistas europeos conforman, en cierta medida, tales actitudes, si bien cabe preguntarse ante tal clasificación, ¿qué ocurre con la vanguardia hispanoamericana? ¿Acaso sigue un movimiento análogo o por el contrario tiene su propia dinámica de cambio? ¿Podemos conciliar estos momentos con la trayectoria vanguardista de Vicente Huidobro en sus publicaciones periódicas?

1. LOS INICIOS MODERNISTAS: *MUSA JOVEN* (1912) Y *AZUL* (1913).

Según afirma Hugo Montes en la introducción a su obra poética, las primeras incursiones literarias de Huidobro se producen en el género periodístico. En 1912, funda y dirige las revistas *Musa Joven* y *Azul* donde posteriormente aparecerá parte de su tercer libro *Cancioneros en la noche* y sus primeros caligramas (1990: 9). Si tomamos el primero de los términos que emplea Poggioli, el momento activista, según el cual designa:

[...] el entusiasmo, la fascinación por la aventura [...] la tendencia, por parte de ciertos individuos, partidos o grupos, a obrar sin tener en cuenta planes ni programas [...] con el solo fin de hacer, o de cambiar en cualquier sentido el sistema social o político. (1964: 42)

Huidobro, como veremos en lo que sigue, coincide únicamente en parte con estas afirmaciones.

Con apenas veinte años ya edita, junto a Jorge Hübner Bezanilla, *Musa Joven* (seis números), una publicación quincenal con una longitud en torno a las cincuenta páginas que reflejaba la estética modernista del momento. Según los escritos que incluye, aunque asignan una posición fundamental tanto a Rubén Darío como a Amado Nervo, no dejan de divulgar otros poetas muy diversos de la talla de Juan Ramón Jiménez y Valle Inclán –al que dedicará su primera parte de *Canciones en la noche* (1913)–, así como los prosistas Pío Baroja y Azorín. Se suceden en ambas publicaciones los lugares comunes modernistas de jardines, flores, parques y orientalismo hasta el punto de dedicarle un número completo al poeta nicaragüense. No se manifiesta en Huidobro una actitud activista que abogue por el cambio social o entendida como

ruptura u “oposición contra algo o contra alguien” como afirma Poggioli (Poggioli, 1964: 40), sino una continuidad e incluso un reconocimiento hacia la estética modernista del momento. Admiración que alcanzará su plenitud al elegir el nombre de *Azul* (tres números) para su siguiente revista ya en 1913. Esta vez, junto a Carlos Díaz Loyola (más tarde Pablo de Rokha), tan alejado ideológicamente de Vicente Huidobro.

De manera interesante, si bien Huidobro continúa con ese *topos* rubendariano, se aleja progresivamente del decadentismo de obras iniciales del poeta como *Azul...* (1888) y *Prosas profanas* (1896), para adscribirse a las innovaciones que Rubén Darío llevó a cabo en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Escribe Huidobro, bajo el nombre de Vicente García Fernández en el número cinco de *Musa Joven*:

Honremos al genio y demos gracias al maestro de las nuevas generaciones. Al que tiene en sus poesías todas las tonalidades posibles desde el gorjeo divino del ruiseñor hasta el rugido del león feroz, al que rompió las cadenas de la retórica, los férreos grillos de la métrica fija, el que nos enseñó a volar libremente. (En internet, 1: 10)

Esta emancipación de la que habla Huidobro va a orientar su escritura modernista al emprender la búsqueda de lo nuevo. En el número siguiente de *Musa Joven*, introduce uno de sus primeros caligramas; aquí la novedad reside en que son poemas tipográficamente dispuestos como si articularan un cuerpo geométrico. Publica su primera *Japonería de estío*, “Triángulo armónico”, dando así una nueva forma a la fascinación modernista por los temas orientales. Se conserva la rima, pero el versolibrismo se adecúa a la forma para crear así el efecto visual deseado. Posteriores caligramas tales como “La capilla aldeana”, alejado ya de lo oriental, presentarán, como subraya De Costa, “una disposición gráfica acorde con la extensión visual de su contenido” (De Costa, 1984: 40). De manera que no se trata de una escritura caligramática pura cuya finalidad pictográfica es esencial, sino que Huidobro intenta articular la lectura del texto paralelamente a su distribución en la página impresa como se verá en la segunda parte de *Canciones en la noche*, publicado en 1913⁴.

Uno de los aspectos claves de composiciones iniciales como “Triángulo armónico” consiste en que estos poemas legitiman más adelante su reclamación de la primicia del poema-imagen, ampliando así su particular actitud activista donde sí tiene en cuenta un plan o programa.

⁴ Para un análisis detallado de las *Japonerías de estío*, véase el estudio de Rosa Sarabia, *La poética visual de Vicente Huidobro*, especialmente las páginas 147-191.

Por otra parte, no aparece en Huidobro un rechazo frontal “contra la academia o la tradición” anterior que podría incorporarle al momento que Poggioli denomina antagonismo, actitud que empleará el crítico para referirse a la tendencia permanente de oposición “frente al orden histórico y frente al orden social” (Poggioli, 1964: 45).

Antes de partir hacia París en 1917, Vicente Huidobro publica un libro de poemas proponiendo una cierta innovación. Se titula *El espejo de agua* (1916) y en su primer poema, “Arte poética”, plantea la autosuficiencia del arte declarando que “el Poeta es un pequeño Dios”. Huidobro reitera así la nueva estética que ya había iniciado en su anterior manifiesto *Non serviam* (1914) donde, en palabras de Hugo Verani, “he outlines his poetic credo, the need to invent new worlds, independent from that of Nature” (Verani, 1996: 118). Sería el primero de los muchos manifiestos huidobrianos que responde a un plan establecido con un propósito claro:

En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escala de ambiciones. A los diecisiete años me dije: “Debo ser el primer poeta de América”; luego al pasar de los años pensé: “Debo ser el primer poeta de mi lengua”. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: “Es preciso ser el primer poeta del siglo”. (Huidobro, 1976 I, 795)

Esta cita recogida en sus *Obras Completas* revela una constante en toda su vida, junto al antes mencionado afán de notoriedad por la creación constante de publicaciones periódicas, ahora manifiesta una individualidad alejada de todo elenco grupal característico de las vanguardias. Si bien es cierto que Huidobro siempre estuvo rodeado de un grupo de seguidores, prevalece sobre ellos su carácter inalienable. Si los movimientos de vanguardia responden a una obra de grupo, Vicente Huidobro se aleja de esa corriente para erigirse como figura central; de hecho, cuando hablamos de Creacionismo, hablamos de Vicente Huidobro, mientras que el resto de los movimientos vanguardistas quedan definidos por su denominación⁵.

2. LA EXPERIENCIA FRANCESA: *NORD-SUD* (1917).

Cuando el escritor llega a París, se incorpora al proyecto de fundación, colaboración y financiación de la revista *Nord-Sud* (dieciséis números). La revista comparte una estética similar

⁵ “La primera condición del poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear” (*Obra* 2003: 1339). Con estas palabras definía Vicente Huidobro en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires su teoría estética general. Palabras que posteriormente incluyó en su manifiesto *El Creacionismo*, ampliamente estudiado por la crítica y recogido íntegramente en su *Obra Poética* a cargo de Cedomil Goic.

a la que ya había desarrollado anteriormente en sus revistas chilenas con los caligramas, de modo que una vez que los poetas se apresuran a proclamar su propia originalidad tras la muerte de Apollinaire, Huidobro ya había sentado las bases de su proyecto creacionista. El título de la revista, que remite a la línea del metro que unía Montmartre y Montparnasse, imitaba en su tipografía la del nombre de esa línea. El sentido integrador de la cabecera de la revista, como Cedomil Goic pone de manifiesto, hace referencia a la relación bilateral entre tradición y vanguardia latente en una reciprocidad entre lo viejo y lo nuevo, entre los dos centros literarios más importantes de París (Goic, 2003: 409).

Una de las trabas a las que se enfrenta al llegar a la ciudad de la luz es su origen aristócrata “con títulos, haciendas y palacio en la Alameda” (Durand, 2004: 72). Poggioli afirma que las manifestaciones exteriores del antagonismo vanguardista en relación con el público vienen determinadas por el espíritu del artista “*bohême*”: si la vanguardia tiene un código de conducta, éste consiste en una “subversión” del código de conducta convencional, de las reglas de urbanidad establecidas en la sociedad (Poggioli, 1964: 46). Al cotejar esta realidad con la figura de Huidobro, incurrimos en una paradoja que, junto al conflicto bélico europeo, puede explicar su salida precipitada de París buscando nuevos espacios para desarrollar su novedosa actividad estética en España. Si el grupo de Pierre Reverdy lo forman el ghetto de artistas “*bohémien*” plebeyos en torno a los cafés parisinos de La Coupole o en La Closerie des Lilas, la llegada del artista dandy aristócrata recién salido de su torre de marfil producirá un rechazo en el grupo. En consecuencia, Huidobro será conocido como el “muchacho rico” ya que su estrategia de entrada en la revista *Nord-Sud* será a través de su aportación financiera a los costos de la revista (Teitelboim, 1993: 56). Años más tarde, en una entrevista publicada en el diario *La Opinión*, fechado el 24 de noviembre de 1939, Huidobro reaccionará ante la afirmación de verse convertido en un “poeta a la moda” para reivindicar su papel de “poeta maldito, verdaderamente maldito [...] colocado al margen de los éxitos, fuera de la órbita de los aplausos cotidianos y muy lejos del entusiasmo general” (De la Fuente, 1993: 68).

De esta manera, trata Huidobro de integrarse en el movimiento de vanguardia europeo; no obstante, según subraya Richard Admussen, publica en sus páginas poemas sacados de *El espejo de agua* traducidos al francés (Admussen, 1972: 170). Consecuentemente su poesía no ofrece una discontinuidad con lo publicado anteriormente; de hecho, la revista conforma un nexo de unión entre sus obras *El espejo de agua* (1916) y *Horizon carré* (1917) puesto que comparten poemas.

Un ejemplo de esto es su poema “El Hombre Triste”, publicado en español en su obra de 1916, traducido al francés para el segundo número de *Nord-Sud*, publicado en abril de 1917 e incorporado más tarde a *Horizon carré* bajo el título “L’homme triste”⁶; resulta particular que incluso Huidobro no oculte su originalidad al mencionar a pie del poema “Traduit de l’espagnol”⁷. Hasta siete de los nueve poemas que incluye *El Espejo de agua* aparecerán traducidos al francés en *Horizon carré* cuyo rasgo singular es su discontinuidad para así modular la lectura mediante la pérdida de puntuación, el uso de oraciones en mayúsculas y la disposición gráfica a base de sangrías y desplazamiento de márgenes en el espacio de la página impresa. Según afirma Cedomil Goic, el apoyo financiero de Huidobro se prolongó hasta 1917 y en “múltiples y frecuentes notas, Reverdy reclamaba la contribución atrasada para el pago de la imprenta” (Goic, 2003: 409). Indudablemente, la rivalidad entre ambos no se reduciría a la autoría de la formación del movimiento creacionista –de nuevo el individualismo huidobriano– sino también atendería a motivos económicos.

3. LA EXPERIENCIA ESPAÑOLA: *CREACIÓN/CRÉATION* (1921)

En el mes de abril de 1921, aparece en la capital española una revista que Huidobro funda y dirige con el nombre de *Creación. Revista Internacional de Arte* (tres números), una publicación donde convergen ensayos y poemas en varios idiomas cuya unidad tácita es un cubismo heredado del grupo de Juan Gris con el que había trabajado en París en 1917 y 1918. Cabe destacar que Huidobro no abandona el centro neurálgico de las vanguardias europeas como muestra que publique, en el mismo año, el segundo número de la revista en París bajo el nombre de *Création*. Asimismo, no cesará en el empeño de exponer la difusión de su estética desde el primer número de la revista:

A todos aquellos que no conocen mi obra y constantemente me están preguntando qué diferencia hay entre mí y los otros poetas, respondo aquí: los otros poetas son instrumentos de la naturaleza y *yo hago la naturaleza de mi instrumento*. (énfasis mío) (De Costa, 1984: 22)

⁶ Véase, a este respecto, Yúdice, 1978.

⁷ Esto constituye una muestra más del cosmopolitismo del poeta. Su estética, como Fernando Rosenberg muestra, articula igualmente en francés y español la experiencia de un sujeto universal de la modernidad (Rosenberg, 1006: 148). Para una mejor comprensión del impacto de la globalización en los movimientos vanguardistas, véase su estudio *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* (2006).

Una de las facetas más interesantes del cubismo presente en los poemas que aparecen en *Creación* es, como señala René de Costa, “la unión de lo disímil” (De Costa, 1984: 23). Mediante el procedimiento de la yuxtaposición y síntesis, Huidobro establece la correspondencia entre dos conceptos u objetos a priori desemejantes. A título de ejemplo, tomamos un poema aparecido en ambas revistas. En el primer número de *Creación*, aparece titulado como “Campanario”—que curiosamente había sido publicado originalmente en su obra *Poemas árticos* (Huidobro, 1972: 93)— y en el número dos de la revista, denominada ahora *Création*, sale publicado como “Clocher”. El poema combina el sonido de una campana con el vuelo de un pájaro: “A cada son de la campana/un pájaro volaba” y tanto el eco de la campana como el descenso del pájaro se posa sobre las tejas: “Pájaros de ala inversa/que mueren entre las tejas”. La sonoridad y el movimiento del poema descansa sobre la disposición espacial en la página impresa:

A cada son de la campana	un pájaro volaba
Pájaros de ala inversa	que mueren entre las tejas. (1972: 93)

En consecuencia, el elemento que asocia las imágenes es la disposición gráfica en el poema. En ello radica la novedad de Vicente Huidobro ya que la idea de lo disímil ya se encontraba en la tradición retórica barroca. La unión de elementos contrarios aparece en la definición que hace Baltasar Gracián del concepto como “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián, 1969: 55). Huidobro compensa así la estética de la tradición clásica con la vanguardia moderna; la agudeza del barroco español con el creacionismo hispanoamericano en una suerte de amalgama de estética tras-Atlántica⁸. A este respecto, Bruce D. Willis ha analizado la obra de Huidobro —junto a la de Mário de Andrade— considerando la poética de ambos autores como parte integral de una “*aesthetics of equilibrium*” (Willis, 2006: XX). Así, esta denominada estética del equilibrio no sólo conllevaría al poeta a una

⁸ No sería un despropósito pensar en las afinidades entre los movimientos de vanguardia y la tradición barroca. Además de la creación de imágenes basadas en la unión de realidades opuestas; ambas estéticas comparten la profusión de metáforas, el uso de la alegoría, la importancia del desarrollo urbano, la disposición icónico-verbal, el carácter efímero de muchas de sus obras, el anhelo de la unión con Dios y tópicos como *tempus fugit* o *fallitur visus*. No puedo estar más de acuerdo con las palabras de Aullón de Haro sobre la teoría huidobriana en el marco de pensamiento estético al afirmar que, “en tanto que Poéticas, la cultura española ha dado a Occidente dos teorías de primer orden [...] la conceptista de Gracián, [...] y la creacionista de vanguardia instituida por Vicente Huidobro” (Goic, 2003: 1480).

reconciliación entre las influencias latinoamericanas y europeas en su obra, sino también, como Willis demuestra, a una búsqueda del concepto del equilibrio poético donde, por encima de su estética *creacionista*, domine el pensamiento y la expresión a través de la poesía.

Hasta aquí llegaría lo que Poggioli denomina el elemento o factor racional dentro de la dinámica de los movimientos vanguardistas. Tanto el activismo como el antagonismo parecen representar “la ideología de la vanguardia” precisamente porque establecen los medios y los fines de la acción (Poggioli, 1964: 41). Como hemos visto, estas tendencias no se acomodan a la trayectoria estética de Vicente Huidobro fundamentalmente por la ausencia de ruptura total con la tradición y, como veremos a continuación, por la continuidad del momento activista en su proceder. Una actitud semejante o incluso paradójica se produce al tratar de consensuar el “irracionalismo absoluto” que Poggioli manifiesta al tratar las actitudes siguientes. Se trata de los momentos nihilista y agonista.

Con el primero de esos términos, Poggioli se refiere a “alcanzar la inacción a través de la acción, esto es trabajar no para construir sino para destruir” (Poggioli, 1964: 73). A este respecto, Poggioli caracteriza como tendencias nihilistas los movimientos vanguardistas del Futurismo italiano, la actitud totalitaria y radical del Dadaísmo y alcanza hasta al Surrealismo de André Breton⁹.

En el contexto de las anteriores consideraciones, Huidobro se alejaría plenamente de esta actitud nihilista ya que rechazó tanto el Futurismo como el Dadaísmo y el Surrealismo. En una entrevista con Jean Emar en el diario *La Nación*, en 1925, Huidobro situaba al Creacionismo en la órbita del cubismo y, ante la cuestión sobre el Futurismo, responde: “No quiero hablar de esa imbecilidad”, para a continuación pasar a desdeñar del Dadaísmo (De la Fuente, 1993: 54). Además, sostiene Poggioli, los manifiestos dadaístas proclaman una actitud de nihilismo total, tanto frente al arte en general, mediante la fórmula de la “abolición de la creación” como frente al arte de vanguardia mediante la “abolición del futuro” (Poggioli, 1964: 74). Esto crea un

⁹ Es evidente que reducir los movimientos del arte de vanguardia a una tipología de los estados de ánimo, como lleva a cabo Poggioli, limita los postulados de toda tendencia. En síntesis, si la esencia del movimiento activista es obrar por obrar, y la del movimiento antagonista, la de obrar como reacción a lo anterior, dentro de la tendencia nihilista, movimientos como los nombrados arriba tienen sentido en tanto y cuanto todos comparten el estímulo de la destrucción: Marinetti, intitulando *El incendiario* a la primera edición de las poesías de Palazzeschi dentro de la estética del Futurismo italiano, Tristán Tzara, declarando que “hay un gran trabajo destructivo y negativo por cumplir: barrer, limpiar” (citado por Poggioli 1964: 74), o las proclamaciones acerca de la inutilidad del teatro bretonianos son ejemplos que ilustran lo anterior.

contrasentido en un escritor como Huidobro cuya idea central basa su estética precisamente en la creación y no en una actitud negativa hacia el arte, la moral o la sociedad. Asimismo, según avanza su evolución estética, aumenta el compromiso y se aleja de ese “trabajar para destruir” al que alude Poggioli al definir el nihilismo. Similares formas manifiesta Huidobro al escribir sobre el Surrealismo recogido en sus *Obras Completas*: “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 familiar para después de la comida” (Huidobro, 1976: I, 740).

4. REGRESO A CHILE: *ACCIÓN* (1925) Y *LA REFORMA* (1925).

El mismo año que mantiene la entrevista con Jean Emar, publica en Chile el periódico *Acción. Diario de purificación nacional* (un número). En éste se advierten elementos recurrentes en su estética como es el caso de “Balance Patriótico” que publica en el número cuatro, el 8 de agosto de 1925. Tal discurso-manifiesto, proclama la necesidad de unir las fuerzas de la juventud chilena para “crear un Chile nuevo y grande, que sea sorpresa y ejemplo al mundo civilizado” (De la Fuente, 1993: 131). Idea que ya había desarrollado en su manifiesto *Non Serviam* (1914) al expresar la búsqueda de lo nacional: “[...] no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias” (Huidobro, 1976: I, 715). Simultáneamente a este compromiso político, continúa su compromiso estético, como lo muestra el que Huidobro transfiriera al periódico muchos de los procedimientos tipográficos propios de la vanguardia (De Costa, 1984: 28). Los textos de denuncia pidiendo la reforma política que aparecen en *Acción* provocan una serie de ataques contra su persona que catapultan más aún su figura pública y llevan al gobierno chileno a prohibir la publicación de su revista. Tras ello, lanza su candidatura presidencial y, frente a la censura, saca a la venta una nueva revista, *La Reforma* (un número), donde se lee en una suerte de juego con el sentido de los títulos: “ACCIÓN PEDÍA REFORMA, LA REFORMA PEDÍA ACCIÓN” (Teitelboim, 1993: 130).

5. PERIODO DE AGITACIÓN: *OMBLIGO* (1933) Y *OMBLIGO/VITAL* (1935).

Su activismo político se endurece tras su ingreso en el Partido Comunista a principios de la década de los treinta. Después de un breve paso por Europa, vuelve a Chile y en 1933 publica

la revista *Omblico* (un número), súbitamente interrumpida por la conmoción cerebral que sufre en un accidente (Goic, 2003: 1398). Su discurso político de estos años persiste en el paralelismo con su estética poética. Según cita Teitelboim en su biografía, en una conversación con Huidobro, éste afirma que “Poesía y Revolución son una misma cosa” para después manifestar que “a Chile hay que despertarlo a cañonazos, [...] a cañonazos de poesía verdadera”; interesantemente, esta refundación de la poesía chilena debe hacerse partiendo de su credo poético: “yo empecé a hacerlo en París” (Teitelboim, 1993: 184). Asimismo, ese mismo año propondrá la creación de un nuevo país, –la “República de Andesia”– para luchar frente a la hegemonía estadounidense¹⁰. Así pues, su creación estética acompaña su activismo político ya que en ambos ámbitos buscó crear una nueva entidad tanto poética, con el Creacionismo, como institucional, con la invención o fundación de nuevos países.

En 1935, funda la revista *Omblico/Vital* (dos números), un organismo más de propaganda personal y tribuna de diatribas especialmente dirigidas, como reza el encabezamiento, “contra los cadáveres, los reptiles, los chismosos, los envenenados, los microbios etc. etc.” (En internet, 2: 1). El número dos de esta “Revista de Higiene Social”, publicada en enero de 1935, ataca directamente a Pablo Neruda. Huidobro, quizá por la amenaza de verse desbancado de su posición en el campo cultural o por la clara huella creacionista que aparece en el poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado en 1924, arremete contra su compatriota. La polémica surge por la publicación por parte de la revista *Pro* de un posible plagio de Neruda del poeta hindú Rabindranath Tagore. Ante ello, Huidobro denuncia y descalifica a Neruda durante todo el número de *Vital* obligándole posteriormente a sumarle un añadido a su poema “16”. A partir de entonces, el poemario nerudiano incluirá el paratexto “Paráfrasis a R. Tagore” en su inicio (Neruda, 1989: 106).

Si la revista *Vital* se concentra en las diatribas literarias, su otra mitad, *Omblico*, constituye desde la portada inicial un manifiesto donde Huidobro se opondrá “a lo poético, al maquinismo futurista y las locomotoras que huelen a patas de Marinetti” (De la Fuente, 1993: 86). A modo de collage, la revista se compone de manifiestos, poemas, sentencias que recuerdan a los aforismos que aparecían en *Vientos contrarios* (1926), y anuncios de próximas

¹⁰ Declaración que llevará a cabo con estas palabras, recogidas en el manifiesto publicado en la revista *Europa*: “Jóvenes de América: Uníos para formar un bloque continental” (citado por Sarabia 2007: 134).

publicaciones tanto huidobrianos como de sus colaboradores, todo ello impregnado de un humor satírico y una disposición espacial que exige una lectura distinta de la tradicional en la lírica. Guillermo Sucre, al referirse al poema de Huidobro, *Altazor* (1931), escribe lo siguiente fácilmente trasladable a las revistas de este período: “Huidobro quiere sugerir que el poema no es significación, sino un sistema de relaciones donde el humor y el juego operan sobre la materialidad misma del lenguaje” (Sucre, 1985: 110). Todo ello enmarcado dentro de un espacio visual que actúa como si de uno verbal se tratase.

6. SE CALMAN LAS AGUAS: *TOTAL* (1936).

De modo análogo, Huidobro abandona la frivolidad de *Vital/Ombligo* para crear una revista capaz de aportar una “contribución a una nueva cultura”, según se leía en el epígrafe bajo el título de la nueva revista *Total* (dos números) cuyo primer volumen sale en el verano de 1936, apenas iniciada la Guerra Civil Española (En internet, 3). La revista se abre con una llamada alejada de todo lirismo del país en guerra: “España: *Estamos* contigo con todas nuestras fuerzas, con todo *nuestro* entusiasmo, con todas *nuestras* esperanzas. Ahora más que nunca *orgullosos* de nuestra tierra madre” (En internet, 3: 1); a continuación se incluye un manifiesto donde el poeta ahora no es “un pequeño Dios”, sino la voz del pueblo, “[...] una voz grande y calma, fuerte y *sin vanidad*” (énfasis mío) (En internet, 3: 2). De este modo, Huidobro se va alejando de esa figura omnipotente para acercarse a un sujeto menos seguro de sí mismo, un sujeto poético que es un “nuestro”, un “nosotros” colectivo, cercano al mundo tangible que clama: “Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida. Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo” (En internet, 3: 3). También plantea la necesidad de la construcción del hombre total que reflejase el momento en el que le tocó vivir, diciendo basta a “los pedazos de hombre”. Es un concepto que ya había manifestado en el prólogo a *Defensa del Ídolo* (1934), de Omar Cáceres, donde afirmaba que la poesía triunfará sólo “[...] cuando después del advenimiento de un mundo mejor, es decir, después del triunfo de la *revolución social*, los hombres se hayan superado y vivan todos en una mayor cultura” (énfasis mío) (Cáceres, 1996: 7).

En efecto, Huidobro plantea llevar a cabo una “revolución social” marxista, y así lo presenta en “Nuestra Barricada”, el segundo manifiesto incluido en *Total*: “Proclamamos la necesidad de luchar por la realización del hombre total. [...] El hombre liberado de los

constreñimientos artificiales creados por el capitalismo y las diferencias de clases sociales” (En internet, 3: 6). Parece evidente que Huidobro, entonces militante del Partido Comunista, realiza un giro poético hacia un nuevo concepto de hombre y de poesía “social” o “total”, donde el creacionismo anterior busca una nueva estética en una nueva etapa. En este caso, se trata de un sujeto humanizado que se acerca más a la noción que Poggioli denomina momento agonista. Dicha actitud, manifiesta un agonismo patético alejado de todo cristianismo y no se circunscribe únicamente dentro de los confines de la psicología o de la sociología, sino en el sentido de un contraste “entre la obra y el ambiente en que es producida, contraste que da por supuesto que el acto creador brotó en un estado de crisis” (Poggioli, 1964: 77). En consecuencia, es una lucha del poeta consigo mismo, una forma de autodestrucción que, como veremos, alcanzará su punto álgido a mediados de los años cuarenta. Como ha subrayado Oscar Hahn en su prólogo a los *Últimos Poemas* de Huidobro, la nueva voz es la de un “yo biográfico ligado a los hechos concretos de la vida del autor, esto es, el impacto de la guerra, la renuncia a los valores que sustentó en el pasado, el dolor por la Francia ocupada por los nazis, el amor a su hija y la muerte de su madre” (Huidobro, 1994: 4), a lo que añadiríamos su crisis matrimonial y separación de Ximena Amunátegui, temas, en definitiva, que van a marcar la obra posterior del escritor.

7. UN FUTURO PROMETEDOR: *ACTUAL* (1944).

En septiembre de 1944, sale a la luz la que sería su última revista, *Actual*, cuyo único número publicado desarrollaba el tema común del sentimiento americanista y una confianza en las posibilidades de Latinoamérica como valedora cultural de una Europa arrasada por la guerra. Aunque la revista aparece sin manifiestos preliminares, los artículos mantienen, como acertadamente ha señalado Sergio Vergara, la condición de “discursos programáticos, fuertemente apelativos e incluso proféticos” (Vergara, 1997: 31). En primer lugar, el texto de Pedro Barros que encabeza la revista, “Los tres grandes poetas”, constituye una recuperación de los ataques a De Rokha, a quien acusa de imitar la estética huidobriana e incluso le achaca “el no haber salido de la grandilocuencia fofa en toda la vida” (Vergara, 1997: 33). A continuación, Juan Larrea, en “El pan y la palabra”, reafirma la posición del continente americano como único espacio posible: donde puede producirse el relevo al viejo mundo, donde si Norteamérica posee el capital económico, *el pan*, a Latinoamérica le corresponde la formación cultural, *la palabra*.

Tras un texto de Deliste, “El reinado del Espíritu”, aparecen las célebres “Tres cartas al Tío Sam”, recogidas bajo el título “El problema de América”, donde Huidobro aboga por una globalización orquestada por el continente americano en unos textos que sobrecogen por su carácter profético siete décadas después:

Ya la ciencia se ha encargado de convertir al mundo en una pelota de pequeñas dimensiones. En cualquier rincón de la tierra puede saberse lo que pasa en todo el mundo casi simultáneamente al momento que sucede [...] ¡Cuán pequeños los hombres que andan con lupa buscando límites entre las hierbas! Todo esto pertenece al pasado y es preciso atrevernos, una vez por todas, a relegarlo para siempre al sótano de los vejestorios. (Vergara, 1997: 36)

Se percibe en estas letras un cierto atisbo de esperanza, quizá porque la segunda Guerra Mundial ya empezaba a inclinarse de lado de los Aliados. Con todo, resultará agónica la lucha personal del poeta con su estética y el descontento con la obra acabada según dictaba en su conferencia de 1944, “Introducción a la poesía”, donde expresaba su desconsuelo: “El inmediato desinterés por el poema concluido, [...] y el miedo que preceden al nacimiento y la angustia al comprobar que siempre quedó oculto en algún ignorado ángulo de la expresión misma, algo que era importante manifestar” (De Costa, 1984: 34).

Al examinar la evolución estética de Vicente Huidobro dentro de la dinámica general de las vanguardias, podemos observar el distanciamiento con el fenómeno europeo tal y como lo describe Renato Poggioli. Su trayectoria responde a una dinámica propia de desarrollo basado en un activismo y antagonismo persistente, principalmente a través de sus revistas, desde donde transmite sus propias propuestas estéticas junto a las influencias que recibe de la vanguardia europea. De manera interesante, cuando surgen las primeras vanguardias en Europa, no fructifican en Hispanoamérica, al menos en un primer momento. Es el caso del Creacionismo, un movimiento que tuvo una mayor presencia en España que en el propio Chile, puede que debido al interés exhibicionista de Huidobro. De modo que su afán de novedad, de ir por delante en todo movimiento y no interrumpir sus publicaciones periódicas, le sitúa siempre en el punto de mira literario. Por lo tanto, el poeta responde a la creación de un personaje, de una máscara concebida en parte por un anhelo de posterioridad. Sin duda, Vicente García Huidobro Fernández fue creando a Vicente Huidobro, el poeta cosmopolita, editor, creador, político, polemista, dramaturgo y guionista de cine; desde sus poemas, conferencias, obras teatrales, manifiestos, correspondencia, y sobre todo, desde sus revistas de vanguardia.

Referencias bibliográficas.

- ADMUSSEN, R. y DE COSTA, R. (1972), «The editio princeps of *El espejo de agua*», en *Comparative Literature* 24, 162-75.
- BÜRGER, P. (1984), *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CÁCERES, O. (1996), *Defensa del Ídolo*, Santiago, Lom.
- CONCHA, J. (1980), *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar.
- DE COSTA, R. (1984), *Vicente Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DE LA FUENTE, J. (1993), *Vicente Huidobro: textos inéditos y dispersos*, Chile, UCSH.
- DURAND, G. (2004), «El rol del poeta en el mundo que se plasma» en J. Alberto de la Fuente (ed.), *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, Santiago: UCSH, 72-5.
- EMAR J. (1975), «Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925» en R. de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Madrid: Taurus, 77-83.
- GOIC, C. (2003), *Vicente Huidobro. Obra Poética*, Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX.
- GRACIÁN B. (1969), *Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid, Castalia.
- HART, S. (2008), «Latin American Poetry» en S. Castro-Klaren (ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture*, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 426-41.
- HUIDOBRO, V. (1913), *Canciones en la noche*, Santiago, Chile.
- ____ (1972), *Poemas árticos*, Santiago, Nascimento.
- ____ (1976), *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago, Andrés Bello.
- ____ (1994), *Últimos poemas*, Santiago, Lom.
- MONTES, H. (1990), *Vicente Huidobro. Antología poética*, Madrid, Castalia.
- NERUDA, P. (1989), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Castalia.

DISYUNTIVAS DE LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA EN LAS REVISTAS DE VICENTE HUIDOBRO

- POGGIOLI, R. (1964), *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- ROSENBERG, F. (2006), *Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*, Pittsburg, University of Pittsburg Press.
- SARABIA, R. (1997), *Poetas de la palabra hablada*, London, Tamesis.
- _____ (2007), *La poética visual de Vicente Huidobro*, Madrid, Iberoamericana.
- SUCRE, G. (1985), *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TEITELBOIM, V. (1993), *Huidobro. La marcha infinita*, Santiago de Chile, Bat.
- UNRUH, V. (1994). *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- VERANI, H. (1996), «The Vanguardia and its implications» en R. González Echevarría (ed.), *The Cambridge History of Latin American Literature 2*, Cambridge: U of Cambridge, 114-137.
- VERGARA, S. (1997), «Presentación de la revista *Actual*, de Vicente Huidobro», en *Iberoamericana* 21, 65, 30-38.
- WILLIS, B. (2006), *Aesthetics of Equilibrium: The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mário de Andrade*, Indiana, Purdue University Press.
- YÚDICE, G. (1978), *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna.
- ZEGERS, P. Y T. HARRIS. (1997), *Epistolario*, Santiago de Chile, Lom.

Internet.

1. Huidobro, V. «Musa Joven» [en línea], Memoria Chilena,
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0011243.pdf> [Consulta: 25 de marzo 2012]
2. Huidobro, V. «Vital» [en línea], Memoria Chilena,

ANTONIO GUIJARRO-DONADIÓS

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002197.pdf> [Consulta: 25 de marzo 2012]

3. Huidobro, V. «Total» [en línea], Memoria Chilena,

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002196.pdf> [Consulta: 25 de marzo 2012]