

## *André Breton y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista*

Surrealismo y Creacionismo, o, para guardar un orden cronológico: Creacionismo y Surrealismo son dos movimientos poéticos de los denominados «de vanguardia», nacidos al calor de un mismo clima espiritual. No hay que olvidar que, aunque chileno, Huidobro —tras una fugaz estancia en Buenos Aires<sup>1</sup>— viene a Europa, a fines de 1916, y predica su credo en París y más tarde en España. En el período de entreguerras, se produce en Europa el fenómeno que José A. Valente denomina «aparición de un lenguaje colectivo»<sup>2</sup>. La imaginación poética gira en torno a los mismos ejes y el lenguaje es menos personal, más comunitario, que nunca. Esto hace que resulte difícil —y acaso un tanto bizantino— el delimitar la aportación personal de cada uno de los escritores que configuran ese momento tan especial. Por otro lado, en el caso que nos ocupa, uno de los movimientos vanguardistas, el Surrealismo, se hizo a la postre con el liderazgo viniendo a absorber a los otros, consumiéndolos en su propio fuego. Esta «quema» tuvo por resultado la pérdida de elementos originales, en beneficio de aquellos otros que eran comunes a los sustentados por el Surrealismo. «Huidobro luchó en sus manifiestos contra el automatismo infra-realista y proclamó la lucidez creacionista y la primacía de la inteligencia, no reñida con la integridad del hombre total. Ni deshumanización ni

---

<sup>1</sup> Ver Cedomil Goic: «Vicente Huidobro: datos biográficos», *Anales de la Universidad de Chile*, 100, 1955. Recogido en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Taurus, 1975, pp. 37-38. (En adelante al citar esta obra lo haremos por la sigla COSTA).

<sup>2</sup> «El poder de la serpiente», en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 178.

onirismo. Pero el signo de los tiempos estaba escrito. Y la era «surrealista» vino a pesar de todo»<sup>3</sup>.

Las analogías entre ambos movimientos, así como el hecho de que el propio Huidobro llegase a escribir poemas surrealistas (en el sentido en que son surrealistas, por ejemplo, los poemas de Vicente Aleixandre o los de *Un río, un amor* de Cernuda, un «Surrealismo hispánico» que Paul Ilie<sup>4</sup> ha analizado y definido), han sido señaladas de manera global por numerosos autores. E. Caracciolo Trejo, en el capítulo «Huidobro y el Surrealismo» de su libro sobre *La poesía de Vicente Huidobro y las vanguardias*, escribe: «Hay un evidente dualismo de comportamiento en Huidobro frente al Surrealismo. Por un lado, sus ensayos críticos que lo condenan, por otro, sus poemas que a veces en nada difieren de algunas composiciones de aceptado corte surrealista». Y esta otra observación: «En general, Huidobro no parece advertir que en muchos sentidos, tanto su creacionismo como el Surrealismo evocan idénticos principios de libertad y se acercan a resultados similares»<sup>5</sup>.

El hecho es que hasta ahora no se ha llevado a cabo una confrontación entre ambos movimientos sino en el terreno teórico, no en el específicamente poético. Y esto se comprende, dada la importancia de los programas en uno y otro. El Surrealismo ha dado sus mejores frutos poéticos en la obra de aquellos autores que lo han cultivado sin dogmatismo; es más, en la poesía española, la escritura automática nunca fue llevada a la práctica de modo semejante a como fue cultivada en la poesía francesa. Ni Aleixandre, ni Cernuda, ni Alberti, ni Paz, ni Neruda, por citar algunos nombres tan sólo, omitieron el control de la conciencia en sus poemas. Curiosamente, fue Huidobro quien mantuvo siempre el valor de la elaboración consciente en el poema. Pero volvamos al aspecto programático de ambos movimientos. «Espíritu programático tuvo la vanguardia en el chileno Vicente Huidobro, poeta interesante, aunque de estatura menor. Merecería la pena leer hoy a Huidobro previamente desplumado de su estética, ingenua y excesivamente hinchada de pretensiones de futuro»<sup>6</sup>, escribe Valente. Concuero con él en que vale la pena leer hoy la poesía de Huidobro; pero creo además que la lectura de sus escritos teóricos no carece de cierto interés. No los creo, desde luego, inferiores a los de André Breton, de cuya poesía difícilmente podría decirse lo que de la del chileno. Siquiera sea por su insistencia en el valor de la conciencia en la creación del poema, Huidobro merece ser leído. Este elemento de la

<sup>3</sup> Gerardo Diego: «Vicente Huidobro (1893-1948)», *Revista de Indias* (Madrid), VII, 33-34, julio-diciembre 1948 (COSTA, p. 24).

<sup>4</sup> *The Superrealistic Mode in Spanish Literature*, 1968 (Existe traducción española, revisada, en Taurus).

<sup>5</sup> Gredos, 1974, p. 79.

<sup>6</sup> «César Vallejo, desde esta orilla». En op. cit., p. 155.

primacía de la conciencia en la tarea poética, eliminado por el Surrealismo, acerca la figura de Huidobro a nuestro tiempo. Los principios surrealistas dieron su fruto ya hace tiempo; recientemente Roger Caillois ha denunciado sus excesos<sup>7</sup>. Acaso sea el momento de desenterrar algunos de aquellos elementos que el Surrealismo no absorbió por ser incombustibles al fuego de la «surréalité». En estas páginas me propongo comparar las poéticas creacionistas y surrealista, a partir de los textos teóricos de sus fundadores —Huidobro y Breton—; espero fijar de este modo no tanto el punto de intersección de ambos movimientos como sus divergencias. Esta comparación nos llevará directamente al núcleo de una y otra poesía y a su principal manifestación estilística que adelanto ya: la inexistencia del principio de analogía (el famoso «comme», «como», surrealista) en el poema creacionista.

## II

La poética de Breton, expresada en diversos artículos dispersos, se centra en tres puntos fundamentalmente: a) la escritura automática; b) la analogía poética; y c) el valor revolucionario de la poesía.

a) En su *Manifeste du Surréalisme* (1924), relata Breton el momento y la manera en que nació este nuevo modo de expresión. Conviene hacer notar que fue a partir de un texto teórico de Pierre Reverdy como Breton llegó a la escritura automática. Dicho texto es el siguiente:

«L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...»<sup>8</sup>

Este texto fue publicado por primera vez en la revista *Nord-Sud*, en marzo de 1918. La coincidencia de los postulados estéticos de Reverdy y de Huidobro dio lugar a una polémica inacabable sobre la procedencia de uno sobre el otro. Juan Jacobo Bajarlía y Guillermo de Torre han puntualizado esta cuestión de manera suficiente<sup>9</sup>. No entraré ahora en ella. Lo

<sup>7</sup> En *Les impostures de la poésie*.

<sup>8</sup> Citado por André Breton en *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1975, p. 31 («Manifeste du surréalisme» [1924]).

<sup>9</sup> Ver Bajarlía: «El creacionismo en Huidobro y Reverdy», *La Nueva Democracia* (Nueva York), XXXIX, 1959 (1 de enero). Y Guillermo de Torre: «La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy», *Ficción* (Buenos Aires), 35-37, enero-junio 1962. (COS-

interesante es comprobar cómo en los albores del Surrealismo aparecen los postulados creacionistas, ya que Reverdy es tan creacionista como Huidobro. Citaré, por un prurito de claridad, la archiconocida definición del Surrealismo, que incluye una definición de la escritura automática; definición contenida en el Primer Manifiesto:

«*Surréalisme*, n.m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé para la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»<sup>10</sup>

¿Cómo ha llegado Breton de un postulado que exige la participación de la conciencia en el acto creador, a esta exclusión de la conciencia del mismo? Del «acercamiento de dos realidades» (Reverdy), que supone un principio consciente activo, Breton ha llegado a un estado de «medium»; la escritura automática se basa en la pasividad del poeta. En el mismo Manifiesto, escribe Breton: «Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle "deux réalités distantes". Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout.»<sup>11</sup>. El poeta queda reducido pues, al papel de medium, como claramente se desprende del siguiente pasaje:

«On peut même dire que les images apparaissent dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison,

---

TA, pp. 145-150 y pp. 151-156). Cita de Torre estas palabras de André Malraux sobre el tema: «Après Apollinaire et Max Jacob ces idées ont depuis été exprimées pour la première fois par quinze ou vingt personnes» (en artículo de 1919). Sobre el origen de esta polémica, así como su solución en favor de la sinceridad de Huidobro acerca de la publicación de su libro en 1916, véase el artículo de Richard L. Admussen y René de Costa: «Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de *El espejo de agua*», originalmente publicado en inglés en *Comparative Literature* (Eugene), XXIV, 2, primavera 1972. (COSTA, pp. 249-264). El descubrimiento de un ejemplar de esta edición príncipe aclaró el origen de la polémica sobre la preeminencia cronológica entre Huidobro y Reverdy. Los autores de este artículo pueden así afirmar: «es necesario deducir que Reverdy y Huidobro eran de ánimo semejante que, aun antes de conocer la obra del otro, crecieron independientemente a lo largo de líneas similares. En las páginas de *Nord-Sud*, muchos de los poemas de *El espejo de agua*, yuxtapuestos a los de Reverdy, parecen casi indistinguibles. Luego, es fácil de comprender cómo acusaciones de imitación se hicieron equivocadamente por críticos no familiarizados con la obra de ambos poetas». (COSTA, pp. 263-64).

<sup>10</sup> Breton, op. cit., p. 37.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 50.

augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent...»<sup>12</sup>

El lector podrá profundizar en el conocimiento de la escritura automática, en otro artículo de Breton, «La glace sans tain» — una especie de arte poética — que fue publicado en *Les Champs magnétiques* así como leyendo el comentario a dicho artículo hecho por Gérard Durozi y B. Lecherbonnier en su *André Breton (l'écriture surréaliste)*<sup>13</sup>. Para nuestro propósito, bastan las anteriores citas que muestran 1.º que la escritura automática se genera partiendo de principios creacionistas; 2.º que dicha escritura renuncia al concurso de la conciencia en la elaboración del poema, propiciando *una actitud pasiva* en el poeta.

b) La analogía poética, la médula de la poética surrealista, nace asimismo a partir de la teoría creacionista de la imagen, formulada por Reverdy. Breton:

«C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles (...) Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.»<sup>14</sup>.

Y poco más adelante: «Pour moi, la plus forte (image) est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé»<sup>15</sup>. Así pues, vemos de nuevo cómo el Surrealismo se nutrió de principios creacionistas, hasta el punto que podemos afirmar, exagerando apenas, que el Surrealismo cobra vida por oposición al Creacionismo. Durozi y Lecherbonnier apuntan en este sentido cuando escriben: «A propos de Reverdy: traditionnellement on ne reprend que la phrase célèbre citée par Breton. C'est toute sa poétique qu'il faudrait étudier pour en apprécier les analogies avec celle des surréalistes: discontinuité de la phrase poétique, structure kaléidoscopique ou

<sup>12</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>13</sup> Larousse, 1974, p. 86.

<sup>14</sup> Breton, op. cit., p. 52.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 52.

polyphonique du poème, vertu créatrice de l'image, puissance du rêve, supériorité de l'imaginaire sur le réel génie de l'émotion, etc.»<sup>16</sup>.

En «Signe ascendant», Breton se expresa así acerca de la analogía poética:

«J'aime éperdûment tout ce qui, rompant d'aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusée illuminant une vie des relations autrement féconde, dont tout indique que les hommes des premières âges eurent le secret.»<sup>17</sup>.

La analogías pues, es vía hacia lo sagrado. Breton lo recalca:

«L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhendre à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose à priori à ce que tout espèce de pont soit jeté (...) Elle tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie «absente» et, pas plus qu'elle ne prise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque «au-délà.»<sup>18</sup>.

Lo sagrado en Breton es un «allá» que está aquí, de este lado. Un «allá» que es el de los simbolistas. La analogía surrealista — señala Henri Meschonnic en su libro *Pour la poétique* (1970) — es más vasta que las analogías aristotélica, romántica y simbolista. No solamente es lógicamente más comprensiva, ya que incluye los principios de diferencia y de contradicción, y no actúa como mero ornamento (pues no busca una mayor claridad, o deleite, o la sorpresa por sí misma), sino que es la creación de la fábula («création de la fable»), encuentro literal, encuentro y literalidad («recontre littérale, rencontre et littéralité»). La analogía surrealista constituye una nueva relación entre la figura y su sentido, entre el lenguaje y su empleo, transfigurando el espacio topológico conocido<sup>19</sup>. La analogía poética para Breton es pues, «la llave de los campos», y se concretiza en dos figuras retóricas: la metáfora y la comparación.

Sobre estas dos figuras, escribe Breton:

<sup>16</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>17</sup> Breton, *La clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 173.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 175. Cf. el artículo de J. L. Houdebine sobre este artículo de Breton: «L'idéologie du Signe ascendant», *Les critiques de notre temps et Breton*, Garnier, 1966.

<sup>19</sup> Cit. por Durozi et Lecherbonnier, op. cit., pp. 98-99.

«Au terme actuel des recherches poétiques il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurance, la seconde (qu'on en juge par les «beaux comme» de Lautréamont) présente de considérables avatages de *suspension* (...) Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tut*.»<sup>20</sup>.

La palabra «como» constituye el eje estilístico de la poética surrealista. La referencia a Lautréamont es esencial ya que en la poesía de este autor la metamorfosis, las infinitas metamorfosis, del protagonista poemático se realizan generalmente gracias al «como»; la comparación permite el paso de una realidad a otra.

Merece la pena consignar el hecho, íntimamente ligado con el empleo de la comparación, de la inspiración, según la entiende Breton. En múltiples pasajes de su obra, hallamos una concepción freudiana de un lenguaje anterior, una escritura «avant la lettre». «Il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser» (*Primer Manifiesto*); «fixer mon attention sur des phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable». (ídem); «l'énonciation est à l'origine de tout»; «L'expression: "Tout est écrit" doit, me semble-t-il, être pris au pied de la lettre. Tout est écrit sur la page blanche»<sup>21</sup>. La «voix surréaliste», el «dictée de la pensée (ou d'autre chose?)», la «parole intérieure», el «murmure inépuisable», del que Breton confiesa que «l'on demeure aussi peu renseigné que jamais sur son origine»<sup>22</sup>, etc., no son sino distintos nombres, distintas alusiones a la inspiración. Este punto nos devuelve a la pasividad del poeta, pilar de la poética surrealista ya examinado antes. Cuando Breton escribe, «nous nous sommes faits dans nos oeuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs (...) aussi rendons-nous avec probité le "talent" qu'on nous prête»<sup>23</sup>, escritor francés está elaborando un principio —ya sugerido por Lautréamont y otros<sup>24</sup>— que ciertas tendencias contem-

<sup>20</sup> *La clé des champs*, p. 176.

<sup>21</sup> Breton, *Manifestes...*, p. 43 y p. 29; «Du surréalisme en ses oeuvres vives», *Manifestes*, p. 182; «Le message automatique», en *Pont du jour*, p. 166, respectivamente. Sobre este punto quiero consignar mi deuda con Claire Huot que puso a mi disposición un estudio inédito: «Le discours de Breton sur l'écriture automatique» (Université de Montréal).

<sup>22</sup> *Manifestes*, p. 116.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>24</sup> Cf. «Tres notas sobre Lautréamont», por Valente, op. cit.

poráneas de la Literatura han hecho suyo: la ausencia de un sujeto enunciador. Los seres callan, la palabra sola *se dice*. Una obra de arte no está acabada ni inacabada: *es, nada más*. No expresa nada, si no es la afirmación impersonal y anónima que ella misma es<sup>25</sup>. A través de la escritura automática y de la comparación, Breton se constituye así en pionero de esta nueva orientación de la literatura que abandona el discurso analítico-referencial por la ausencia de un sujeto enunciador, dueño de su discurso. Como recuerda Valente, Lautréamont no dejó Memorias, sólo máscaras: Lautréamont, Maldoror, Ducasse. Las *Poesías* y los *Chants* son anónimos<sup>26</sup>. La referencia que Breton hace de Lautréamont cobra así su sentido más pleno.

Michael Riffaterre es autor de un interesante artículo sobre la metáfora surrealista<sup>27</sup> que aclara el funcionamiento de dicha figura en la poesía surrealista. Riffaterre considera que las imágenes surrealistas parecen oscuras y gratuitas sólo porque son leídas aisladamente. Situadas en su contexto, resultan fáciles de explicar. En el interior del microcosmos del poema se impone una lógica original en la que la metáfora encadenada («*métaphore filée*») se erige como elemento generador: «La *métaphore filée* constitue typiquement un code spécial, puisque les images qui la composent n'ont du sens, individuellement comme en groupe, qu'en fonction de la première d'entre elles». Una metáfora encadenada se define como una serie de metáforas unidas por la sintaxis y por el sentido, «chacune exprimant un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, qui représente la première métaphore de la série». Podríamos decir que se trata de una alegoría, aunque al hacerlo sólo aludamos a un aspecto de esta figura. Lo que distingue a la metáfora encadenada de la tradicional reposa en el hecho de que el margen de aceptación entre el contenido y el vehículo de la metáfora primaria se ha ampliado considerablemente, y en que el desarrollo de las metáforas derivadas se efectúa fuera de las reglas lógicas habituales; el automatismo favorece esto último, pues da entrada a todo tipo de asociaciones en el nivel de los significativos, sin guardar correspondencia con los significados que a ellos van emparejados. Por otra parte, la función de las partículas de conjunción —lo que Riffaterre llama «*conjonctifs*»— cambia radicalmente. En vez de ser usados con fines afirmativos o demostrativos, enlazan términos sin una razón particular, poniendo de manifiesto así, por juego, la existencia implícita de puntos comunes entre vehículos (o significantes) y contenidos (o significados) tenidos hasta allí sin relación visible. El espíritu tratará, por costumbre, de establecer una relación semántica entre términos que la estructura metafórica ha

<sup>25</sup> Cf. Michel Foucault; *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 395.

<sup>26</sup> Cf. Valente, op. cit., 308: «"No dejaré Memorias", escribió. En efecto, sólo dejó máscaras: Lautréamont, Maldoror, Ducasse. Las *Poesías* y los *Cantos* son anónimos».

<sup>27</sup> «La *métaphore filée* dans la poésie surréaliste», *Lague française*, sept., 1969, n.º 3.

reunido. «Toutes les caractéristiques propres à la métaphore filée surréaliste ont ceci en commun qu'elles remplacent la fonction référentielle du langage par une *référence à la forme* même du message linguistique». La metáfora en manos de los surrealistas propicia así una ruptura del lenguaje en su núcleo: la conexión entre significado y significante. Ruptura que conduce a la aparición de formas imprevistas, anuncios de la «surréalité». Lo cual nos lleva a referirnos a otra figura retórica, la sinestesia, y a su tratamiento especial por la poética surrealista. Lo esencial sobre este punto se halla en este pasaje de Anna Balakian: «The poet's work thus envisaged is in a constant state of flux, producing unexpecting transfigurations as they pertain to all the principal meditations of man: life, love, time, death, destiny and social concern»<sup>28</sup>.

c) Sobre el valor revolucionario de la poesía, otro punto más del Surrealismo con el Creacionismo, me limitaré a citar un pasaje de Breton, ya que es el aspecto de la poética surrealista que más tinta ha hecho correr: «L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'a anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. *La poésie le lui enseigne*»<sup>29</sup>.

### III

¿Qué elementos configuran la poética creacionista de Huidobro? Waldo Ross ha definido recientemente los supuestos en que descansa el acto creador según Huidobro. Tales supuestos son tres fundamentalmente: a) el proceso poético *repite en cierto modo* las operaciones y los modelos del cosmos («Si no los repitiera, la poesía no pasaría de ser una manifestación psicótica, lo que Huidobro ha rechazado expresamente en su *Manifiesto de manifiestos*»); b) los diversos planos de la Naturaleza *pueden modificar* el modelo original de la creación. En este sentido, la creación interna, lo maravilloso de la poesía, podría producir imágenes que son cualitativamente más ricas que los hechos naturales. Los mecanismos de producción son los mismos —o paralelos, si se prefiere— pero los productos son cualitativamente diferentes. Y c) como consecuencia, es preciso admitir cierto tipo de *libertad creadora* operante en los diversos planos de la realidad. Dichos planos no estarían predeterminados desde toda la eternidad, sino que «libremente» podrían crear algo nuevo. El poeta crearía algo nuevo (un poema creado) que, a su vez, activaría las energías creadoras del lector impulsándolo a cooperar en la creación de lo maravilloso. Sólo así —concluye Ross— la creación sería comunicable y podría perpetuarse a lo

<sup>28</sup> «Metaphor and metamorphosis in André Breton», *French Studies*, vol. 19, n.º 1, jan. 1965, p. 37.

<sup>29</sup> *Manifestes*, p. 28. Cf. también «Il'y aura une fois», en *Clair de terre*.

largo del espacio y del tiempo<sup>30</sup>. Ross transforma el verso en que Huidobro resume su credo de este modo: «el poeta sería así un pequeño dios engendrado por los Dioses mayores». Fácil resulta, a la luz de lo expuesto en páginas anteriores, advertir las semejanzas entre el proyecto surrealista y el creacionista. La diferencia radical, aparentemente gratuita, reside en el papel que Breton y Huidobro acuerdan al poeta en el proceso del acto creador: para el francés, el poeta no pasa de ser un medium; para el otro, un pequeño dios, o sea, alguien dotado de voluntad activa. El poeta surrealista deja fluir libremente las imágenes que emergen desde el inconsciente, limitándose a transcribirlas —lo que supone reforzar hasta el límite la inspiración romántica. El poeta creacionista debe, por el contrario, operar sobre esas imágenes. Antes de proseguir por esta vía, conviene echar un vistazo a los textos teóricos de Huidobro.

Braulio Arenas resume y estudia los diversos estados del Creacionismo, llegando a señalar nueve momentos en la elaboración e historia del mismo. En 1913, apunta Huidobro su disconformidad frente a un lirismo basado en la imitación, en un artículo aparecido en *Azul* (noviembre de 1913). En 1914, precisa su intento: «Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos (como los de la Naturaleza)»<sup>31</sup>. Y en 1916, formula en el Ateneo de Buenos Aires lo esencial de su teoría poética, que se resume en estos versos suyos, aparecidos ese mismo año:

«Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema.»<sup>32</sup>

Ese mismo año, llega Huidobro a París y colabora en la aparición de la revista *Nord-Sud* (en 1917). A la pregunta de Angel Cruchaga, «¿Cuál es la estética del Creacionismo?»<sup>33</sup>, en 1919, responde Huidobro:

«(...) En mi modo de ver el Creacionismo es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad, ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto. Es decir, ella misma es su propia finalidad.

En general los poetas de todas las épocas han hecho imitaciones o interpretaciones más o menos fieles de la vida real.»

<sup>30</sup> «Vicente Huidobro —las personificaciones generan la conciencia del poeta», *Problemática de la literatura hispanoamericana*, Berlín, Colloquium Verlag, 1976, pp. 35-47.

<sup>31</sup> Conferencia dictada en el Ateneo de Santiago. Recogida en *Antología* (Zig-Zag, 1945), cit. por B. Arenas, COSTA, p. 178.

<sup>32</sup> *El espejo de agua*, Buenos Aires, 1916.

<sup>33</sup> Angel Cruchaga: «Conversando con Vicente Huidobro», *El Mercurio* (Santiago de Chile), 31-8-1919. COSTA, p. 63.

En esta misma entrevista, Huidobro justifica así la supresión de la puntuación en los poemas creacionistas; aspecto, como se sabe, iniciado por Mallarmé, al que se suscribieron luego Apollinaire, el mismo Huidobro, y otros poetas. Dice Huidobro:

«Creo que la puntuación era necesaria en los poemas antiguos, eminentemente descriptivos y anecdóticos y de composición compacta; pero no así en nuestros poemas en los cuales por razón misma de su estructura y dado que las diferentes partes van hiriendo distintamente la sensibilidad del lector, es más lógico cambiar a la puntuación por blancos y espacios.»

Dos años antes, en 1917, Huidobro había formulado de manera definitiva su estética en la declaración liminar de *Horizon carré*. Los puntos de la misma, resumidos, eran los siguientes: a) adopción del hecho nuevo inventado; b) abandono de todo lo anecdótico y descriptivo; c) creación de todos los componentes del poema; y d) creación del poema como un objeto nuevo y autosuficiente. En 1925, publica Huidobro *Manifestes*, entre los que recoge el famoso manifiesto «El creacionismo», parte del cual transcribe:

«1) Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado* (Huidobro se está refiriendo al título de su libro *Horizon carré*). El infinito anida en nuestro corazón.

2) Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3) Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o para amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4) Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.»

Conviene ahora indagar en las raíces que alimentan los supuestos y la poética del Creacionismo. Aunque nacido este movimiento en el mismo clima que el Surrealismo, no debemos olvidar que sus primeras formulaciones —tanto por parte de Huidobro, como de Reverdy— son anteriores

a las de Breton. Es más, creo haber mostrado ya hasta qué punto el movimiento surrealista se genera a partir de teorías creacionistas, como lo es la de la imagen de Reverdy. Volvamos pues, al estudio de Ross, que ha tratado en profundizar este punto. Tres son las concepciones de la época frente a las que Huidobro adoptará una posición que se verá reflejada en su teoría artística: a) el Modernismo; b) el Psicoanálisis; y c) la evolución creadora. En la época de los comienzos de Huidobro, el modernismo comienza a ser superado. Con Darío se había impuesto ya la intuición emocional de la «atmósfera». No se canta a un objeto, sino que se procura intuir y estructurar las sensaciones y emociones que traducen la atmósfera que rodea a los objetos. Esta actitud enlaza al Modernismo con el Simbolismo. Para superar este estadio poético del Modernismo, consistente en la atmósfera como movimiento trascendente, Huidobro deberá enfatizar el otro extremo: la inmanencia. Huidobro proyectará esta idea sobre la materia poética y llegará así a afirmar la autosuficiencia de la imagen poética. «Para él la imagen será una estructura autosuficiente que no necesita de ningún objeto real para existir y tener validez». En segundo lugar, Huidobro será influido por el postulado psicoanalítico que afirma que dentro del inconsciente pierden su validez el principio de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo. En la poesía de Huidobro, los centros gravitatorios no tienen función o bien su función es secundaria. Lo importante es la creación pura de la imagen. Es decir, lo importante para el poeta es crear la imagen en su estado previo a la ordenación que le da la conciencia, pues lo que hace la conciencia no es otra cosa que ordenar las imágenes según estructuras preestablecidas que reproducen por analogía el orden cósmico. Como señala Ross, Huidobro comprendía muy bien el peligro que, para la poesía, representaba la conciencia racionalizadora. Y a veces no pudo librarse completamente de dicho peligro. Por esto, Huidobro al señalar la misión creativa del hombre, dice en su manifiesto «La creación pura»:

«El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.»<sup>34</sup>

«Ahora bien, un doble movimiento hacia la inmanencia —su reacción contra la trascendencia manifestada en los modernistas y su intento de fundamentar la imagen poética sobre la matriz misteriosa del inconsciente— podría conducir inevitablemente a Huidobro a postular una poesía

---

<sup>34</sup> Cit. por Ross, op. cit., p. 39.

totalmente hermética cuya comunicación sería imposible. Era, pues, necesario relacionar de algún modo la imagen con la conciencia del poeta y del lector, hacerla más luminosa». Será la concepción de la evolución creadora la que ayudará a Huidobro en este apuro. Esta idea, puesta en circulación por Bergson en 1907, alcanzó en esos años una influencia de la cual el poeta chileno no podía evadirse. En 1916, Samuel Alexander sostendría en Glasgow que de la matriz primordial espacio-tiempo iban emergiendo nuevas formas de realidad cada vez más complejas. De dicha matriz emergía la materia. De la materia, la vida. De la vida la conciencia. De la conciencia, el espíritu. Y de éste, la divinidad. «La divinidad no era la creadora del mundo, sino, al revés, era ésta el último producto de una evolución emergente». La Naturaleza se presentaba así como una matriz creativa, como un proceso dinámico, como duración pura. La idea fue recogida por Huidobro, cuando afirmó que se proponía hacer lo mismo que la Naturaleza; imitarla en sus procesos internos y no en sus apariencias. Tales son las concepciones de la época que incidirán sobre el Creacionismo. En una entrevista de 1941, decía Huidobro:

(Siempre he repetido, desde 1915, estas palabras): «El poeta coge de la realidad externa los elementos que debe transformar hasta presentar una nueva realidad», o bien: «El poeta coge sus materiales de la vida y los transforma *hasta* crear una nueva vida». Ese *hasta* tiene una importancia capital, pues no basta transformar la realidad, es necesario llegar en esa transformación *hasta* crear una nueva realidad, una nueva vida. En la transformación de la realidad, hay diferentes grados. En esta diferencia de grados trataba yo de colocar las diferentes escuelas en la historia del arte (...). Todos los poetas transforman la realidad, se me decía en artículos contradictores. Sí, es verdad, respondía yo, pero sólo en los grados menores de la transformación. Esos grados menores, yo los llamaba *comentarios* en torno a la realidad, poesía sobre la realidad, superpuesta, colocada sobre objetos sin vida creadora, como ramos de flores sobre tumbas.»<sup>35</sup>

Réstanos comentar el valor revolucionario que Huidobro, como Breton, concede a la poesía. En entrevista de 1939, declara el poeta chileno: «La poesía es revelación, es vida en esencia, es el universo que se pone en pie (...). Si la verdadera poesía contiene siempre en su esencia un sentido de rebelión, es porque ella es protesta contra los límites impuestos al hombre por el hombre mismo, y por la naturaleza. La poesía es la deses-

---

<sup>35</sup> Carlos Vattier: «Con Vicente Huidobro», *Hoy* (Santiago), X, 512, 11-9-1941. COSTA, p. 93.

peración de nuestras limitaciones...»<sup>36</sup>. Y dos años más tarde: «La poesía es amor, ansia de unión, de penetración. Persigue la comprensión de la médula del mundo y como sólo puede existir expresándose, ella va hacia la revelación de nuevas realidades, va hacia una mayor conciencia. Así va hacia la acción»<sup>37</sup>. El tema social en Huidobro, como en Breton, estuvo acompañado por una serie de limitaciones que Davis Bary ha expuesto suficientemente, y a cuyo artículo remitimos al interesado en este aspecto<sup>38</sup>.

#### IV

La actitud de Huidobro frente a los surrealistas es clara: condenación de lo esencial de esta poética y salvación de los auténticos poetas entre los que cita a Apollinaire, Tristan Tzara y Paul Eluard. En un manifiesto de 1925 contra los surrealistas, escribe: «En los manifiestos sobrerrealistas, abundan las cosas buenas, y si los sobrerrealistas hacen obras que marquen un momento de altura del cerebro humano, serán dignos de toda alabanza. Debemos otorgarles crédito, incluso aunque *no aceptamos su camino* ni creamos en la exactitud de su teoría»<sup>39</sup>. Surrealismo y Creacionismo, en los manifiestos de Breton y de Huidobro, coinciden, como hemos visto, en muchos puntos: negativa a imitar en el poema la realidad o Naturaleza; ausencia de puntuación, destinada a favorecer la huida de los mecanismos lógicos de la conciencia durante la elaboración del poema; visión de éste como revelador de nuevas realidades... Prácticamente, concuerdan en lo esencial. Difieren en el método, y esto es lo importante.

Hemos visto cómo Huidobro se sirve del principio psicoanalista que afirma que dentro del inconsciente pierden su validez los principios de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo. Paul Robert<sup>40</sup> ha mostrado el conocimiento superficial que Breton tenía de

---

<sup>36</sup> «Entrevista a Vicente Huidobro», *La Nación* (Santiago), 28-5-1939. COSTA, pp. 83-84.

<sup>37</sup> Carlos Vattier, art. cit., COSTA, p. 95.

<sup>38</sup> «Vicente Huidobro y la literatura social», *Cuadernos Americanos*, CXXIV, septiembre-octubre, 1962. COSTA, pp. 319-328.

<sup>39</sup> *Manifestes* (1925), Cit. por Gerardo Diego: «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXIV, 222, junio, 1968. COSTA, p. 213. Subrayado mío.

<sup>40</sup> «Il importe de souligner, d'ailleurs, que Breton n'a d'abord retenu, avant tout, qu'un aspect particulier des théories de Freud: celui des associations libres, mais débarrassées, semble-t-il, du déterminisme psychique pour lequel Freud a eu une conviction inébranlable». Bernard-Paul Robert: *Le Surréalisme desoculté*, Ottawa, 1975, p. 14. Y: «Dans le premier *Manifeste*, Breton ne fait que trois furtives allusions à Freud (Il semble

Freud y del Psicoanálisis, del cual sólo retuvo el principio de la asociación libre, en la época que vio la aparición del Primer Manifiesto (1924). Huidobro y Breton parten pues, de una base común en la elaboración de sus teorías sobre la imagen (y recordemos que Breton hace uso de la teoría creacionista de Reverdy). Como ya dijimos, la divergencia entre uno y otro autor comienza en el momento en que el poeta recibe en su conciencia las imágenes que suben de su inconsciente: para Huidobro, el poeta debe ser en ese momento sumamente consciente —llegó a hablar de una superconciencia poética—, y ordenar ese material psíquico informe según leyes semejantes a las de la Naturaleza, cuidando de no dejarse traicionar por los mecanismos lógicos tradicionales de su propia conciencia. Breton, por el contrario, recomienda una pasividad total, un deponer la conciencia para que ese material inconsciente pase al papel, sin contaminación alguna con la conciencia, con esos mismos mecanismos lógicos tradicionales. Breton y Huidobro postulan evitar estos mecanismos, esta conciencia; pero allí donde el primero no pone nada, el segundo habla de una superconciencia poética. Caracciolo Trejo sugiere una explicación interesante sobre esta actitud en favor del control consciente de Huidobro; «Para Huidobro el poema es una necesidad porque constituye una reafirmación de su ser, una certidumbre de su singular posición como hombre. Por el contrario, los surrealistas son indiferentes a toda preservación de una personalidad artística determinada»<sup>41</sup>. Desde un punto de vista estrictamente poético, Huidobro *tuvo razón* al actuar como lo hizo, ya que el poema requiere la elaboración extraordinariamente consciente del poeta. Recuérdense aquella famosa definición de García Lorca, emitida por esos años: «Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»<sup>42</sup>. Aunque el poema se nutre de la vida del poeta, el poema no es vida, sino decir —como ha recordado recientemente Octavio Paz<sup>43</sup>. Esto implica que en el acto creador del poema, cobra forma un nuevo personaje, sujeto del poema, que no es el autor. El yo de éste, y el yo que habla en el poema son dos seres distintos («Car Je est un autre», decía Rimbaud). En ese sen-

---

qu'on leur a fait, parfois, beaucoup dire)» (ídem, p. 18), «Il est à noter, également, qu'en 1919, Breton se disait très familier de la psychiatrie et non pas de la psychanalyse (...) On remarque que la pensée de Breton n'est pas des plus sûres en ce qui concerne ce système (...) qu'il range dans la psychiatrie» (ídem, p. 13-14). El estudio de Robert pone de manifiesto las lecturas de Breton a partir de las cuales este autor elaboró su Primer Manifiesto: Freud, Myers, Hegel, Maury, Janet...

<sup>41</sup> Op. cit., p. 85.

<sup>42</sup> Recogido en *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego, 6.ª ed., Taurus, 1972, p. 403.

<sup>43</sup> «Los pasos contados», *Camp de l'Arpa*, n.º 74, abril 1980, p. 51.

tido, los autores que el propio Breton reclama como predecesores del Surrealismo —Lautréamont, Rimbaud...— negaron su personalidad humana en el poema en favor del personaje poético que en éstos crecía y se revelaba. Pero no negaron la existencia de un personaje, de una conciencia artística, como propugnaría Breton. El «Je» de Rimbaud, las diversas máscaras de Lautréamont, son, a mi juicio, hermanos gemelos de la «superconciencia poética» de Huidobro. Pues cuando Huidobro dice «Yo» en sus poemas, alude al mismo «Yo» de Rimbaud. Lo que ocurre es que Huidobro presta su propia identidad humana, incluso su nombre («Aquí yace Vicente / antipoeta y mago», escribe en *Altazor*), a ese personaje poemático, personaje en el cual él se reafirma. Es decir, que para Huidobro ser hombre de manera cabal sólo se cumple si se es poeta, si se es capaz de tener experiencias. Nosotros tenemos sensaciones, pensamientos, etc., pero la experiencia es la asimilación consciente y su expresión de esas sensaciones y pensamientos; sin el *decir* no hay experiencia. Breton, por el contrario, camina hacia una autonomía total del lenguaje, hacia un lenguaje que se dice a sí mismo, sin necesidad del hombre ni de la creación del personaje poemático, el «Je» o las máscaras. Los resultados poéticos de una y otra concepción dirán quién estaba en lo cierto, Breton o Huidobro. Sabemos que los mejores resultados poéticos del Surrealismo se produjeron en aquellos poetas que se sirvieron de sus postulados primeros —asociación libre, etc.— sin llevar al límite la exigencia de un abandono total de la conciencia, sin caer en el estado de «medium». Pero esos postulados primeros del Surrealismo son los mismos que Huidobro sustentaba. Sólo el liderazgo y la publicidad que muy pronto acompañaron al Surrealismo, hace comprensible que se considere «surrealistas» a muchos de los últimos poemas de Huidobro, especialmente los de su libro *El ciudadano del olvido*. Lo que ocurre es que los poetas surrealistas escribieron poemas no enteramente en acuerdo con sus propias teorías. Eso les valió ser considerados «poemas». Huidobro, por el contrario, no tuvo que apartarse de sus principios teóricos en la creación de los suyos.

La consideración del valor revolucionario de la poesía fue postulado tanto de Breton como de Huidobro. En uno de los *Manifestes* (1925), «Total», escribía Huidobro: «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». ¿No pedía algo igual, un hombre nuevo y entero, Breton? Pero, claro, este aspecto teórico, común a ambos, en muy poco podía afectar al método práctico de realización de la poesía, tan distinto en uno y otro autor. La Poética surrealista fue menos «poética» que la Creacionista, pues abdicó el papel de la elaboración consciente del poeta en su obra. Esto hace que hoy, pasados varios decenios, sigamos viendo con simpatía esa sed de absoluto y ese anhelo revolucionario del movimiento encabezado por Breton, en tanto que no prestemos mayor atención —si no es para denunciar sus excesos— a sus postulados poéticos, como tampoco le prestaron su atención aquellos mismos poetas que escribieron

libros de poemas surrealistas: Eluard, Lorca, Paz, Cernuda, Neruda y tantos otros. La poética creacionista, por el contrario, sí puede interesar al poeta actual, porque sus postulados nunca dejaron de estar encaminados al poema.

EMILIO BARÓN  
Universidad de Montreal  
(Canadá)