

Darío y Huidobro: Del modernismo a la estética del sugerimiento

ÓSCAR GALINDO VILLARROEL
Universidad Austral de Chile

Introducción

La superación del modernismo literario y, sobre todo, de la presencia de Rubén Darío en la poesía chilena tiene más de renovación que de innovación. Su notoria influencia en la poesía hispánica encuentra en este caso elementos singulares. Pese al intenso período vivido por Rubén Darío en Chile ¹ y a la publicación de *Azul* (1888) en Valparaíso, el modernismo como movimiento no tuvo una expresión sólida, aunque sí una presencia efectiva en la literatura nacional ², que resulta fundamental para la comprensión del desarrollo cultural y artístico en el tránsito de un siglo a otro ³. Pero no será hasta el posmodernismo que la poesía chilena vivirá un período de notable consistencia, cuando las ninfas y tritones hayan dado lugar a una singular ironía de tono realista o a una nueva exploración naturalista en el espacio de la identidad americana. Como ya es conocido los poetas más relevantes de este período inician un proceso de transformación estética al incorporar claves realistas y antimodernistas en sus textos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) que inicia un proceso de transgresión del modernismo por la vía

¹ La permanencia de Rubén Darío en Chile ha sido estudiada documentadamente por Raúl Silva Castro. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid. Gredos. 1956.

² Cf. Mario Rodríguez F. *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago de Chile. Instituto de Literatura Chilena. 1967.

³ Un estudio sobre las implicancias culturales del modernismo a fines del siglo pasado ha sido realizado por Bernardo Subercaseaux. *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago de Chile. Ed. Aconcagua. 1988. A su vez Luis Muñoz y Dieter Oelker revisan las valoraciones críticas sobre el movimiento, así como sus principales aportes estéticos, donde la figura de Francisco Contreras destaca en este sentido: «El Modernismo en Chile» en *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1993, págs. 61-83.

naturalista, al poetizar la vida marginal y cotidiana desde una perspectiva en la que predomina el desencanto ⁴; Pedro Prado (1886-1952) con su «simbolismo rezagado», en la certera expresión de Antonio de Undurraga ⁵, que logra consolidar un lenguaje que excede en sus preocupaciones el marco de lo nacional, lo patriótico o el paisaje local, y, he ahí su valor, como ha reconocido el propio Neruda ⁶, para insertarse con propiedad en las nuevas tendencias de la poesía en lengua española; o Gabriela Mistral (1889-1957), con una temprana indagación en la naturaleza y en las materias americanas, como abandono del exotismo y del esteticismo.

La transgresión del modernismo chileno, en los casos mencionados, es pues más temático que expresivo. Habrá que esperar hasta el desarrollo de la vanguardia para una superación efectiva de este lenguaje. Pero conviene destacar ya en este momento que la prevanguardia asume el legado de Darío no en términos de ruptura, sino de continuidad y transición. Se trata de un desarrollo que se proyecta no sólo al hecho evidente de que la nueva promoción se inicia en el contexto de la vigencia estética del modernismo y que, por lo tanto, sus primeros libros dan cuenta de este dato, sino que ya en la poesía del propio Darío se advierten algunos de los problemas que la vanguardia hará propios, más allá de su distanciamiento expresivo e ideológico. Gabriela Mistral expresará siempre su admiración por el poeta nicaragüense: «mi Darío» gustaba llamarlo en sus escritos. Huidobro, como veremos, sirve de puente entre ambos momentos. Neruda nunca deja de reconocerle su condición de libertador de la lengua, de aireador de la escena literaria. Tal vez es Pablo de Rokha, con la publicación de *Los Gemidos* (1922), quien ya no volverá atrás en su distanciamiento de toda tradición reconocible en el contexto de la poesía chilena. Así la ruptura «afectiva» con la poética dariana tardará en llegar, tal vez hasta Nicanor Parra, que parodia ciertos elementos modernistas más que darianos, y Enrique Lihn en su poema-ensayo «Varadero de Rubén Darío», ácida crítica escrita y leída en 1967 en la Habana en el centenario del poeta nicaragüense.

⁴ Como ha indicado Fernando Alegría, la asociación del nombre de Pezoa Véliz con el modernismo no pasa de ser una «ilusión óptica» producida por las resonancias darianas de parte de su obra: «Consigue extraer un humilde puñado de joyas gastadas que en el contexto de su temática predominantemente social desentonan, palidecen». «Carlos Pezoa Véliz» en *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Tomo II, Luis Iñigo Madrigal (coord.), Madrid, Cátedra, 1987, pág. 697.

⁵ «Teoría del creacionismo», prólogo a la antología de Vicente Huidobro, *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 41.

⁶ «Prado fue el primer chileno en que vi el trabajo del conocimiento sin el pudor provinciano a que yo estaba acostumbrado. De un hilo a otro, de una alusión a una presencia, persona, costumbre, relatos, paisajes, reflexiones, todo iba anudando en la conversación de Prado en una relación sin ambages en que la sensibilidad y la profundidad construían con misterioso encanto un mágico castillo, siempre inconcluso, siempre interminable», en «Latorre, Prado y mi propia sombra», discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, 30 de mayo de 1962, reproducido en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, varias ediciones, pág. 389.

La reacción de la vanguardia fue, entonces, en contra del modernismo tardío, de aquellas expresiones que hicieron de la obra de un poeta sincero y potente un producto lánguido y retórico en manos de sus seguidores. Es evidente que en su plenitud se abrirá a nuevas preocupaciones de lenguaje, pero mantendrá un evidente vínculo con el modernismo, y por esta vía, con el simbolismo, al mantener una misma ansia de absoluto y una similar sacralización de la poesía y del poeta. En este sentido nos interesa particularmente el modo como Vicente Huidobro asume el legado dariano. Sus primeros libros pueden considerarse claramente un laboratorio de experimentación, no sólo de un poeta que busca una voz propia, sino de alguien que intenta proyectar los avances a los que ha llegado Rubén Darío...

Rubén Darío: ser sincero es ser potente

A estas alturas existe ya un consenso crítico en torno a que las bases de la poesía modernista y vanguardista se encuentra en la ruptura producida por el romanticismo y, luego, profundizada por el simbolismo ⁷. Visto desde una perspectiva retrospectiva el simbolismo era en sus contradicciones un movimiento extrañamente místico, en la medida en que intentaba acercarse a un mundo desconocido existente más allá de lo sensible y sólo intuido por el arte. Lo peculiar de esta búsqueda se encontraba dada por la concepción del arte, de la poesía en particular, como el medio o instrumento para acercarse a ese espacio añorado: «Le correspondía al arte (aunque no a él solo) satisfacer algunas exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces» ⁸. En uno de sus componentes fundamentales se trata de una nueva forma de misticismo en una época en que la fe ha hecho crisis: «Es imposible imaginar a Baudelaire sin el cristianismo. Pero el poeta ya no es cristiano» ⁹. Se trata de una lucha contra el poder de la muerte sobre lo humano, que contradictoriamente implica una dinámica angustiosa por acceder a lo absoluto. Ciertamente en el caso de Darío nos encontramos con un poeta religioso, pero cuya religiosidad se abre desde el cristianismo hacia formas esotéricas o no convencionales. En el caso de Huidobro, su búsqueda avanza hasta el pleno desarrollo del tema de la muerte de Dios en *Altazor* (1931). Lo interesante de este problema nace del nuevo rol asignado a la poesía, pues supone su tensión hasta puntos inesperados y el desarrollo de contradicciones poéticamente productivas. Una misma ansia de aspiración de lo eterno, una similar conciencia

⁷ Cf. Anna Balakian, *Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo misticismo en la poesía francesa*. Santiago. Zig-Zag. 1957. También, Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1960.

⁸ Marcel Raymond, *op. cit.*, pág. 9.

⁹ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona. Seix Barral. 1974, pág. 61.

de imposibilidad, una idéntica y persistente confianza en la poesía se pueden leer en las búsquedas de Darío y Huidobro. De ahí el paso del poeta «pararayos celeste» al poeta «pequeño Dios». La transición del posmodernismo dariano al prevanguardismo huidobriano ocurre en el momento en que Darío ha ensayado las más diversas posibilidades y se asoma a una visión irónica y desencantada como ocurre en la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones». Huidobro intuye que ya a partir de *Cantos de Vida y esperanza* ocurre algo nuevo y desde ese espacio inicia su intento de proyectar las preocupaciones modernistas en un sentido distinto.

Las permanentes contradicciones del poeta modernista, y de sus herederos, no son sólo contradicciones estéticas, son también contradicciones vitales y culturales. Se trata de flujos y reflujos que el poeta aspiraba angustiosamente a armonizar. El intento de síntesis estética se advierte en la incorporación a la poesía de procedimientos propios de otras artes, principalmente de la música y de la plástica; en la superposición de formas, en la modernidad de lo viejo, y, en definitiva, en la aceptación plural de valores estéticos universales. Las contradicciones vitales son parte de esta forma nueva de asumir la relación entre arte y vida; Darío aspira a un sincretismo que en su manifestación más evidente, permita conciliar su irrefrenable paganismo con su contradictoria religiosidad. Pero sobre todo, el modernismo es el espacio de las contradicciones culturales: fascinación y repulsa por lo nuevo; arte nuevo, sí, pero desprecio de las vulgaridades de la vida moderna; atracción por la diversidad cultural y artística y a la vez incorporación de lo propio en ese territorio. Es precisamente esta ambivalencia histórica y cultural la que resulta más extraña dentro del mundo modernista y dariano. Si como señala Saúl Yurkievich, es más pertinente hablar de la inalienable especificidad de los lenguajes estéticos que de su autonomía, en esa inalienable especificidad «la poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo»¹⁰. Es posible leer las contradicciones estéticas del modernismo y su herencia, como parte de las dinámicas de modernización de Hispanoamérica, pero no necesariamente como su consecuencia. El modo conflictivo cómo la siguiente promoción asume su legado es parte de esta modernización incompleta, de este espacio en el que coexisten, como en toda cultura, componentes diversos y sincréticos. Cierta regreso a lo telúrico da cuenta precisamente de este fenómeno, donde lo cosmopolita ya no es aceptado como único ni exclusivo valor comunicativo. Es conveniente considerar este elemento sobre todo a la hora de estudiar una productividad textual, habitualmente considerada como imperfecta, inicial, o de transición, como ocurre con los primeros libros de Huidobro. La crítica, que no hace falta mencionar aquí, destaca siempre la todavía débil factura de muchos de sus escritos, pero en esa imperfección es posible

¹⁰ *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona. Muchnik. 1984, pág. 14.

advertir, a veces de modo mucho más visible, los rasgos de un proceso de asimilación de un nuevo horizonte estético, de una propuesta en la que la vacilación es precisamente el gesto que media en la construcción de ese nuevo horizonte comunicativo.

Si se ha discutido la coherencia política de Darío, difícilmente puede cuestionarse su coherencia estética. Y no se trata de que Darío se haya mantenido siempre idéntico a sí mismo. Parámetro más que discutible para valorar la coherencia de un escritor. Al contrario, en sus obras fundamentales evolucionó lúcidamente incorporando elementos a su poética, que le permitieron mantenerse fiel a su afirmación de las «Palabras liminares» de *Prosas Profanas*: «Mi poesía es mía, en mí». Así en el «Prefacio» de *Cantos de Vida y Esperanza* no duda en reafirmar los conceptos fundamentales de las «Palabras liminares» resumidas en su «intenso amor a lo absoluto de la belleza»¹¹, y en defender su derecho a expresar su protesta política «sobre las alas de los immaculados cisnes» (pág. 626). El libro, más allá del tono desesperanzado de algunos versos, mantiene las bases de su propuesta y las diferencias que se advierten con *Prosas Profanas* son fundamentalmente de actitud vital. Es el propio poeta el que advierte este nivel de cambio o evolución en el poema póstumo del libro: «Yo soy aquel que ayer no más decía» y más precisamente en el poema «De otoño», donde la «locura armoniosa» de antaño se contrapone con «la labor del minuto»; la «juvenil sonrisa» del pasado al «huracán» del presente:

«Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!»

Este sentimiento de temprano cansancio, más metafísico que literario, se proyecta a *El canto errante* (1907), que si bien no presenta la unidad de tono y de lenguaje de sus libros anteriores, introduce una serie de elementos que adelantan las orientaciones de los poetas posmodernistas y muestran la conciencia de crisis de un movimiento que se ha impuesto en todo el mundo hispano. Darío sabe que el movimiento de renovación ha triunfado, pero no asiste a este triunfo con entusiasmo, sino con preocupación. Las «Dilucidaciones»¹² que sirven

¹¹ «Prefacio», *Cantos de Vida y esperanza, Poesías Completas*, vol. II, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 626. Todas las citas de Rubén Darío corresponden a esta edición y se citarán entre paréntesis.

¹² Como señala el propio Darío, el texto fue escrito originalmente a petición de *Los Lunes de El Imparcial*, Mallorca, 1906.

de pórtico a este libro muestran claramente el tono de evaluación de su proyecto, pero, sobre todo, introducen conceptos no sistematizados antes. Primero, *la visión demiúrgica de la poesía y del poeta*: «La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica» (pág. 699). Segundo, *la exaltación de la voluntad creadora*: «Construir, hacer, ¡oh juventud! Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar. Y con la constancia no será la menor virtud, que en ella va la invencible voluntad de crear»» (pág. 700). Tercero, la concepción de *la poesía como instrumento de conocimiento*: «El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación» (pág. 700). Cuarto, definición del *poeta como individuo de conciencia superior*: «El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas» (pág. 700). Quinto, *privilegio de los poetas sobre las escuelas*: «No hay escuelas; hay poetas» (pág. 700). Sexto, *rechazo del clisé*: «El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad» (pág. 695).

Resulta curioso sin embargo que, a la luz de estas afirmaciones que se nos antojan claramente prevanguardistas, Rubén Darío haya rechazado los nuevos movimientos que asomaban a principios de siglo ¹³. Su rechazo del futurismo no es extraño, por idénticas razones, y siguiendo a su maestro, Huidobro también lo hizo ¹⁴. Su desprecio de las nuevas teorías que «se venden a peso» es más que nada una crítica del nuevo mercado del arte y una actitud intelectual, a la vez que una exigencia de que la novedad debe estar fundada en la tradición: «He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro» (pág. 698) ¹⁵. Una postura como la suya no podía sino rechazar la agresiva defensa de lo vulgar del futurismo de Marinetti; al fin y al cabo, nunca dejó de verse como un artista que aspiraba a cierta aristocracia del pensamiento a través de la poesía: «como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad» (págs. 698-699). La posición de Darío, frente a este asunto, como a muchos otros, es ambivalente, pues sabe recoger la voluntad por lo nuevo que caracteriza a las vanguardias y a la poesía moderna en general, en el contexto de una actitud que le lleva a cuestionar el tiempo en el que le ha tocado vivir.

¹³ Luis Sáinz de Medrano estudia la posición de Darío respecto a la vanguardia y, en especial, al futurismo. Resulta particularmente interesante el hasta ahora poco comentado vínculo: Alomar, Darío, Huidobro, y concluye: «los modernistas no comprendieron la vanguardia, aunque no sólo la hicieron posible, sino que algunos avanzaron, y no sólo en el caso de Darío, hacia ella». En «La vanguardia desde el modernismo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II, 26, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pág. 322.

¹⁴ Cf. «El futurismo» en *Pasando y Pasando*, y «Futurismo y maquinismo» en *Manifiestos* (1925), *Obras Completas*, preparadas por Hugo Montes, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, Tomo I, págs. 698-701 y págs. 742-744, respectivamente. Todas las citas de Huidobro corresponden a esta edición.

¹⁵ Huidobro, por su parte, afirma en *Pasando y Pasando*: «Pero no se crea que desprecio el pasado. No. Repruebo el que sólo se piense en él y se desprecie el presente» (págs. 658-659).

La transición del modernismo a la vanguardia

Las coincidencias de estos planteamientos darianos con la poética del primer Huidobro son del todo evidentes. También el poeta chileno hace explícito su rechazo a los clichés verbales, precisamente luego de señalar su entusiasmo por Rubén Darío: «Odio la rutina, el cliché y lo retórico», dice en 1914 en su polémico «Yo» de *Pasando y pasando* (pág. 658). Su rechazo a las escuelas: «Para mí no hay escuelas, sino poetas. Los grandes poetas quedan fuera de toda escuela y dentro de toda época. Las escuelas pasan y mueren. Los grandes poetas no mueren nunca» (pág. 659). Casi innecesario puede resultar a estas alturas referirse a la superconciencia; a su concepción de la poesía como creación; al rol demiúrgico del poeta; a la búsqueda de aquellas identidades que sólo los poetas pueden percibir; baste citar sólo una de sus declaraciones precreacionistas para advertir el tránsito entre estos dos momentos: «Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista» (pág. 658). Estamos ciertamente en una tradición de clara continuidad, en la propia evolución de Huidobro y en sus sincréticas influencias se advierte la evolución de una época¹⁶. Su temprana admiración por el poeta nicaragüense se encuentra tanto en sus primeros libros de poemas como en el ensayo «Rubén Darío», publicado en septiembre de 1912 en *Musa Joven* que él mismo dirigía. El artículo fue escrito en el contexto de los homenajes que la revista realizaba a propósito de un anunciado viaje de Darío a Chile¹⁷. El ensayo que ha sido comentado por René de Costa,¹⁸ resulta notable no tanto por las alabanzas como por la asimilación que Huidobro realiza de las posiciones estéticas de Darío. Destaca el rescate de su individualidad por sobre la posible escuela a la que pueda perte-

¹⁶ Cedomil Goic ha señalado este aspecto con claridad: «En esta época la poesía de Huidobro está abierta a todos los vientos y sus preferencias son las que en cierto modo responden al momento poético nacional. (...) Huidobro ensayará todas las formas métricas, y aun usará de formas nuevas, y todos los humores, escandalizando con sus 'audacias' a los hierofantes de la generación anterior encauzada ya definitivamente en una actitud que le será característica, en que la medida y lo antirretórico, o bien el tono menor son las notas definidoras. La poesía juvenil de Vicente Huidobro da pábulo a una lucha cuyas divergencias de opinión sirven para señalar las rutas distintas por donde marchan dos generaciones diferentes» («Vicente Huidobro: datos biográficos» en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pág. 32). Habría que agregar, eso sí, que en esta lucha, Huidobro no despreció el «tono menor» o «la medida» en muchas de sus «composiciones» como él mismo las llamaba.

¹⁷ El artículo se encuentra reproducido en sus *Obras Completas*. Tomo I, págs. 857-863.

¹⁸ Cf. «Darío y Huidobro» en *pos de Huidobro*, Santiago de Chile, 1980 y «Modernismo», *Huidobro: los oficios del poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. En el primer artículo señala: «Y de esta manera, los primeros brotes del vanguardismo entroncan directamente con el modernismo postrero; el creacionismo, pues, continúa y completa el proceso estético innovador puesto en marcha en los primeros lustros del siglo. Huidobro y Darío, por lo tanto, no pueden ser considerados de modo simplista como figuras antagónicas. Son realmente complementarios; el uno anticipa y posibilita al otro» (págs. 14-15).

necer. Al revisar sus distintos libros en términos más o menos convencionales, se advierte la notoria valoración que hace de *Cantos de vida y esperanza*: «en donde aparece en toda su fuerza el pesimismo de Darío. Esta es la obra culminante del poeta, la obra gigantesca del genio» (págs. 860-861). Aquí, donde Darío se muestra como «un místico refinado, sincero, profundo» (pág. 861), se abriría en su opinión una nueva dimensión y una nueva etapa en su obra poética. El artículo concluye enumerando los aportes de Darío a la poesía en lengua española que se resumen en su capacidad para incorporar todas las tonalidades poéticas: «desde el gorjeo divino del ruiseñor hasta el rugido del feroz león» (pág. 863); en haber roto las cadenas de la retórica; y en haber liberado a la poesía de los grillos de la métrica fija. Su entusiasmo se sintetiza en el subrayado que hace de la capacidad de evolución del poeta. Huidobro intuye en Darío una voluntad de hacer avanzar el modernismo en nuevas direcciones y, en este sentido, encuentra en su maestro la fuerza para continuar con sus propias búsquedas.

Estas preocupaciones se advierten en las tentativas de sus libros iniciales. *Ecos del alma* (1911) es un libro claramente retórico, que el propio Huidobro excluía y con razón de su obra, de tono romántico y sensiblero, pero que muestra ya algún aprendizaje del modernismo. En 1913 aparecieron dos nuevos libros: primero, *La gruta del silencio* y, luego, *Canciones en la noche*. En una nota explicativa al segundo, Huidobro señala que es previo a *La gruta del silencio* y que no siente por él gran cariño, con excepción de «algunas composiciones de este año y aun del año pasado», a diferencia del primero del que se encuentra plenamente satisfecho. Resulta curioso que Huidobro rescate uno y no otro porque desde una perspectiva actual *Canciones en la noche* puede resultar aún más avanzado. Es cierto que en *La gruta del silencio* hay una voluntad mayor por escapar del modernismo típico, pero la búsqueda se establece fundamentalmente en el ámbito temático y en la línea de muchos poetas de su tiempo. Antonio de Undurraga, al estudiar las relaciones entre la nueva promoción y el modernismo, distingue entre anti-modernistas (Carlos Pezoa Véliz, Evaristo Carriego y Gabriela Mistral, entre otros) y quienes ensayan la «superación del modernismo» (Huidobro y Sabat Erasty, son los mencionados). Pero hay que destacar que Huidobro ensayó también poemas de imitación modernista y poemas antimodernistas que operan como contratextos de los paradigmas del modernismo convencional¹⁹.

La gruta del silencio es una exploración en lo paisajístico y popular, donde no faltan las baladas aldeanas, alguna elegía a Evaristo Carriego o las tardes nubladas. Pese a todo seguiremos encontrando a la marquesa Eulalia riéndose a carcajadas y al Hada Harmonía que deslíe alguna melodía de... Beethoven²⁰.

¹⁹ «Teoría del creacionismo», *op. cit.*, págs. 40 y ss.

²⁰ Saúl Yurkievich ha señalado estas contradicciones al advertir la diversidad de influencias que confluyen en Huidobro: «Los antagonismos estéticos provienen de la candorosa vecindad de influencias extremadamente diversas. Por un lado el intimismo en sordina, la delicadeza

Más novedosa puede resultar la sección «Los frescos ilusorios», porque aunque de nuevo predominan los paisajes, la voluntad por encontrar nuevas imágenes es más intensa, aproximándose a sus textos posteriores: «Por una gran pendiente se resbaló la noche / Y asoma la pestaña roja-azul de la aurora» («Amanecer poblano», pág. 91). Las secciones «Los poemas alucinados» y «Coloquios espirituales» muestran el intento formal por explorar nuevas dimensiones vitales como el dolor y la muerte en los que algunos versos pueden resultar sorprendentes: «Mi cuaderno de versos / Caído en el suelo / Parece un pájaro muerto». Ciertamente es que Huidobro en su poesía posterior habría convertido la comparación en imagen, y el cauto «parece», sería un rotundo «es», pero aún no es el momento para tales acrobacias en su poesía.

En la medida en que *Canciones en la noche* sigue siendo un libro de dicción modernista, nos muestra con mayor claridad el modo como Huidobro rescata y pretende aportar a esta tradición. Como es ya muy conocido, introduce algunos de los primeros caligramas escritos en lengua española: «Las japonerías de estío». Por su naturaleza heterogénea y dispar René de Costa ha llegado a señalar que el libro «contiene poemas modernistas convencionales junto con poemas antimodernistas y hasta ultramodernistas»²¹. Se trata de que Huidobro realiza un tratamiento ambivalente de las preocupaciones modernistas. Ya que mientras, por un lado, procura perfeccionar ciertos elementos ligados a lo sensorial, por otro, parodia temas modernistas en un tono inesperadamente antipoético.

El libro presenta al menos cuatro modalidades textuales claramente identificables, cuyo desarrollo es, sin embargo, desigual tanto en términos de cantidad como de desarrollo de las técnicas poéticas en juego.

En primer término, poemas de tono modernista convencional, como por ejemplo «Era una visión», que ya desde su título nos recuerda a Darío: «Tenía perfil de princesa sajona, / Su noble cabeza corona, / Su labio el cantar de Pierrá y Magalona» (pág. 115). Como en Darío nos encontramos con la fascinación por una escritura sobre la escritura, poemas contruidos sobre la base de referentes textuales y, a la manera de su maestro, aparecen las alusiones debidas a Margarita Gautier, Cirano de Bergerac o el Marqués de Bradomín. En este terreno los aportes de Huidobro son escasos, reitera una y otra vez lugares comunes y tópicos de la estética modernista, al mantenerse en la fascinación por los elementos exóticos que constituyeron una de las cáscaras del modernismo tardío. Este placer por lo exótico se vuelve casi delirante en el

sentimental de Bécquer; la sensiblería popular de Evaristo Carriego; la veta sencillista y hogareña, la más directamente vinculada al contexto familiar y social de Huidobro; el romanticismo melodramático de cuño español, enfático, hiperbólico, didáctico, narrativo, descriptivo. Y todo ese bagaje finisecular se contrapone con la exquisitez suntuosa y cosmopolita, los refinamientos sensoriales, el orquestado despliegue sonoro, la evasión esteticista, la hiperestesia, el impresionismo de los simbolismos franceses y su versión hispanoamericana, ese opulento banquete de las musas que fue nuestro modernismo» («Vicente Huidobro: el alto azor» en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 61).

²¹ Huidobro: los oficios del poeta, pág. 39.

poema «La orquídea», en el que define la poesía por su relación con los paisajes exóticos orientales, turcos, chinos o japoneses, en una acumulación o mosaico de alusiones que contradicen su preocupación por «Los poemas sencillos» de *La gruta del silencio*. Ciertamente es que estos poemas no se pueden leer como propiamente modernistas pues su exceso los sitúa en el espacio de la asimilación imitativa, del pastiche.

El libro incluye un poema dedicado a Rubén Darío, escrito paralelamente al ensayo antes comentado, «Apoteosis». Dividido en tres secciones, no escatima elogios ni adjetivos de esos que no dan vida: conquistador de las estrellas, gran taciturno, el triunfador, el artista-luz, poeta de mágico renombre, etc. La tercera parte del texto, sin embargo, resulta más interesante por sus coincidencias con el ensayo antes comentado ²²:

«Las quejas de Lugones por fin has escuchado
Y en una hermosa réplica nos has demostrado
Que el filón de tus versos no tiene fin,
Que el raudal de tu poesía nunca agotas
Y siempre hay nuevas notas
en tu viejo violín» (pág. 123)

Una vez más Huidobro rescata la capacidad de renovación de Darío, como si su temor fuera que ese lenguaje que admira se pudiera anquilosar y convertir en mera retórica. Su rechazo de estos versos está más que justificado, sin embargo, su valor actual se encuentra en que sirven de programa respecto a la actitud de renovación permanente que caracterizará su producción. Las coincidencias con el ensayo antes comentado son del todo evidentes: capacidad de evolución, honestidad creativa, grandeza de la producción poética.

En segundo lugar, y en un tono absolutamente distinto, nos encontramos con otra serie de poemas, de los que parece quedar sólo el desarrollo temático modernista, para adoptar la forma de parodias o contratextos. Es lo que ocurre levemente en «El madrigal de los besos», ingenua ironía de exigencia a la amada de un beso como condición para madrigalizarla o en «Jenny», moderna princesa que juega al tenis y viste de sport. Pero más curioso resulta el poema «La obsesión de los dientes» (pág. 124), al retomar la tradicional alabanza a los dientes de la amada. Como recuerda René de Costa, «para fines de siglo el modernismo ya había convertido los dientes de la poesía renacentista en teclados de sonrisas armónicas» ²³. De ahí que el poeta, al ver los dientes tan finos y delgados de la muchacha, sienta algunas extrañas ocurrencias:

²² Sobre este poema escribe en *Pasando y pasando*, al referirse a la revista *Musa Joven*: «Allí también apareció una poesía mía, 'Apoteosis' sobre Darío, muy mala y que algunos encontraron muy buena» (pág. 658)

²³ *Huidobro: los oficios del poeta*, pág. 39.

«Me venía el deseo importuno,
Sentía la obsesión malvada
De arrancárselos uno a uno
Jugando al 'me quiere, mucho, poquito, nada'».

Verdad es que Huidobro nunca llega en estos poemas a sacarle los dientes al modernismo, pero ya se advierte el cansancio por la rutina, por el cliché de ciertos tópicos tradicionales. En su ensayo «La estética del sugerimiento», verdadera síntesis de su pensamiento poético en este momento, incluido en *Pasando y pasando*, da cuenta de este cansancio al ridiculizar el facilismo, el adjetivo obvio y las descripciones previsible²⁴.

En tercer término, la búsqueda de innovación dentro de la tradición modernista constituye en rigor el aporte de este repudiado volumen y una nueva modalidad textual. Las «Japoneñas de estío» recogen un tema típicamente dariano: el de la princesita oriental. Los elementos son los propios de estas composiciones: un ambiente exótico y sofisticado de misteriosa belleza, la búsqueda de armonía, el sugerimiento, etc. Pero Huidobro indaga, sobre todo, en las preocupaciones sensoriales del modernismo al introducir una nueva dimensión: la visual. La búsqueda de equilibrio y de armonía modernista se refuerza en los poemas «Triángulo armónico», «Fresco Nipón» y «Nipona», en la precisión abstracta del triángulo. No se trata en sentido estricto de una representación visual de la cosa poetizada, sino del intento de representación de un concepto en su pura abstracción.

En «La capilla aldeana» (pág. 130), cuarto poema de «Japoneñas de estío», procura efectivamente la representación del objeto poetizado por medio de la disposición tipográfica de las palabras y de notables aliteraciones en las que Huidobro nada parece envidiar a su natural maestro:

A v e
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa

²⁴ «Que no haya más mujeres humildes que se ocultan cual la violeta entre la hierba. Que ya no vuelen más las incautas mariposas en torno de la llama. ¡Por Dios! ¿Hasta cuándo? Que si hay un alma no sea blanca y pura, sino cualquier otra cosa» (pág. 691).

Lo interesante del poema resulta de la fusión de tres componentes: temáticamente el poema corresponde al sistema de preferencias posmodernistas, en el gusto por lo sencillo, lo local, lo aldeano; en el sistema expresivo recurre a elementos característicos del modernismo, sintetizados en el efecto evocativo, en la sensorialidad basada en la musicalidad y el cromatismo pictórico, desarrollada en la arquitectura del texto en las antítesis claridad-oscuridad, cantolanto: el «canto» se convierte al finalizar el poema en «crujido», de la misma manera que el «azul del cielo» se torna en «oscuridad que va amalgamando y confundiendo así las cosas»; pero incorpora simultáneamente una tercera dimensión, la visual, por medio de una reflexión sobre la propia textualidad del poema, sobre su valor «representativo», al aludir simultáneamente al supuesto referente del que nace y al efecto visual que las palabras producen en la página: «La capilla es como una viejita acurrucada». El poema expresa, sin duda, la mejor síntesis que Huidobro puede ofrecer en ese momento, al operar por imitación, adición y contraste de los elementos más definitorios del modernismo.

Finalmente otros textos de dicción más avanzada, contruidos sobre la base de la yuxtaposición de imágenes y del abandono de la anécdota, anticipan el creacionismo como ocurre, por ejemplo, con «Nocturno»:

«El ruiseñor
Desgrana entre las ramas su cantar
Tremolando sonámbulo de amor.

Cruza la luna
Como una pompa de jabón, serena
Se duerme acurrucada en la laguna.
(...)

Y en la paz bruna
de la nocturna inmensidad serena
Un aerolito chicoteó a la luna» (págs. 124-125)

Poemas de esta naturaleza adelantan con ocasional fortuna las búsquedas en el terreno de la imagen que se proyectarán a *La Gruta del silencio* y se profundizarán en sus libros siguientes. Por sobre todo, exploración en la imagen autónoma, en la adjetivación inesperada, en la yuxtaposición de los elementos del poema en la página. Es posible que en textos como éste se encuentre la experimentación necesaria para arribar a la imagen creada. No se trata aún de la creación de mundos nuevos y autónomos, pero sí al menos de romper con las convenciones descriptivas de la naturaleza. Es el terreno de la «estética del sugerimiento», de la originalidad posible en un país donde «todavía se trilla a yeguas» (pág. 692). Las bases de este planteamiento se encuentran evidentemente en el simbolismo, como el mismo Huidobro recuerda, y se traducen en los principios de concisión, exactitud y sorpresa. Como ocurrirá más tarde en

el creacionismo, esta poética exige la definición de un lector participante que complete los lazos entre una imagen y otra, que organice esa obra abierta que es el poema.

Para finalizar

Como vemos, Huidobro no descansa en estos prematuros poemas, aunque su valor para la arqueología literaria puede no ser otro que ver su propia evolución. Del Huidobro dariano al Huidobro huidobriano. Del modernismo a la vanguardia. La admiración de Huidobro hacia Darío nunca dejó de expresarse, incluso en sus momentos más polémicos. Por estas razones, en el año 1926 en *Vientos contrarios*, y ya plenamente desarrollada su teoría creacionista, podía seguir afirmando:

«Estos señores que se creen representar la España moderna han tomado la moda de reírse de Rubén Darío, como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío» (pág. 816)

Las coincidencias entre Huidobro y Darío son más que casuales, surgen de la evidencia de que el proyecto inicial de Huidobro pretende proyectar el desarrollo de la obra dariana. Así en un libro como *Canciones de la noche*, considerado todavía plenamente inserto en el modernismo, se advierte con claridad esta voluntad por proyectar la experiencia modernista en nuevas direcciones. Habrá que esperar, en rigor, hasta *El espejo de agua* (1916) para saber que siendo «más profundo que el orbe» es el lugar «Donde todos los cisnes se ahogaron». Pero éste es otro problema, porque aún sobrevivieron algunos cisnes en los lagos huidobrianos.