NOTAS PARA UNA REVALORACION DEL MODERNJSMO POSTRERO

La carencia de estudios críticos sobre las postrimerías del modernismo hispánico ha dificultado una comprensión cabal del alcance del movimiento, a la vez que ha impedido toda interpretación de la génesis de la vanguardia. Así no se ha tenido suficientemente en cuenta el hecho de que grandes poetas de nuestro siglo, como por ejemplo Huidobro, Vallejo, Neruda, y García Lorca empezaron como modernistas y evolucionaron de acuerdo a esta estética de renovación— sin considerarse rebeldes al movimiento renovador, sino más bien continuadores. Casos iguales se registram en otras literaturas : hay que tener presente que Apollinaire y Cocteau, altos exponentes del vanguardismo francés, se iniciaron bajo las normas del simbolismo postrero ; y de manera semejante, la poesía imaginista de Pound y Lowell derivó de la estética de Yeats. Sin embargo en Hispanoamérica la crítica ha solido considerar la primera literatura vanguardista fuera del sistema modernista con el cual estaba en correlación. Por lo tanto para llegar a una adecuada explicación hoy en día del fenómeno de transición habría que revisar el proceso total de la modificación de la literatura hispánica durante las primeras décadas del siglo, pero con un enfoque integral que permitiera redescubrir las relaciones estéticas que una vez existían entre el modernismo postrero y la primera vanguardia.

En esta ocasión quisiera exponerles el caso de Vicente Huidobro, creacionista y modernista ; poeta que dio el paso a la plena vanguardia sin percatarse entonces del alcance de su propia evolución estética.

Es sabido que en julio de 1916, después de la publicación de *Adán,* Huidobro emprendió un viaje a Buenos Aires y París satisfecho de su dominio de las últimas técnicas modernistas. Menos se sabe de su evolución fuera de Chile y menos aun de su primer regreso. El hecho es que en el invierno de 1919, exactamente tres años después de su salida, lo encontramos de nuevo en Santiago tratando de explicar las innovaciones de sus últimos poemas en

términos del concepto tradicional de renovación. No fue comprendido entonces, no ha sido comprendido todavía. El porqué de esta incomprensión es la clave del enigma crítico del modernismo postrero.

Los admiradores del creacionismo como *programa estético* han tendido a desestimar el hecho de que la primera poesía de Huidobro en Chile fue realizada bajo el estandarte del modernismo. Uno de los resultados de tal actitud es que todavía queda por estudiar el verdadero proceso de la transición del modernismo postrero a la plena vanguardia en su *práctica poética.* En otro estudio [1] tuvimos ocasión de fijar la evolución formal de Huidobro en París en las páginas de *Nord-Sud,* donde sus traducciones de poemas tradicionales de *El espejo de agua* cedieron el puesto a composiciones originales en francés que comenzaban gradualmente a incluir ciertas técnicas cubistas. Casi todos los poemas que se publicaron en la revista durante 1917 fueron reunidos posteriormente, en el curso del mismo año. Con la publicación de *Horizon carré* en París en diciembre de 1917 Huidobro cruzó definitivamente el umbral de la vanguardia, y fue éste el texto que llevó consigo a Madrid en el verano de 1918. Mientras que en Francia el poeta había sido absorbido por la vanguardia, en España su presencia serviría de catalizador del ultraísmo. No obstante, al llegar Huidobro a Chile, en agosto de 1919, su recepción sería distinta.

Un examen de los textos de este período (1916-1919) revela hasta qué punto habría que considerarle el eslabón perdido en la desconocida evolución del modernismo a la vanguardia. Y evolución fue, básicamente, el concepto defendido por Huidobro mismo en una entrevista efectuada en Santiago poco después de su llegada. Entonces se refirió al creacionismo como « la continuación de la evolución lógica de la poesía » (*El Mercurio,* 31 de agosto de 1919). Este juicio, que es de 1919, contrasta con la postura revolucionaria que el poeta asumiría más tarde en defensa de la originalidad de su estética. El hecho es que durante los años que permaneció en Europa Huidobro había mantenido estrecho contacto con *Selva Lírica* (1917-1918), la revista chilena en la vanguardia del modernismo. La revista publicó noticias de sus actividades, poemas, incluso una selección en francés. Al anunciar la publicación en Madrid de *Ecuatorial,* la revista mencionó la inminencia de su arribo a Santiago. Desgraciadamente, cuando volvió en agosto de 1919, *Selva Lírica* ya había dejado de publicarse. De haber sobrevivido quizá sí la acogida a Huidobro pudiera haber sido distinta puesto

1. Huidobro, Reverdy and the editio princeps of *El espejo de agua* (en colaboración con Richard L. Admussen), *Comparative Literature,* XXIV, 2 (Primavera 1972), 163-175.

que la revista estaba empeñada en promover las últimas tendencias en el escenario literario nacional. Con todo, un buen indicio del estado de las letras en Santiago hacia entonces está dado por los editores de *Selva Lírica.* De todos los poemas de *Horizon carré* eligieron para su revista « Automne », composición que ya se había traducido de *El espejo de agua* para uno de los primeros números de *Nord-Sud.* Reproducimos este poema escuetamente modernista tal como apareció en la revista chilena de 1918 :

AUTOMNE

Del libro « Horizon Carré », Paris 1917, recientemente llegado a Chile

Je garde dans mes yeux
La chaleur de tes larmes
Les dernières.
Maintenant
tu ne pourras pleurer
Jamais plus.
Par les chemins
qui ne finissent pas,
L'automne vient

Des doigts
blancs de neige
Arrachent toutes les feuilles
Quelle fatigue !
Le vent
Le vent
Une pluie d'ailes
couvre la terre

Vicente Huidobro

Este poema es tal vez el más moderado, el menos vanguardista entre las composiciones contenidas en *Horizon carré.* Y en este contexto comparativo, no es menos significativo otro poema, el que los editores de *Dadá* por entonces decidieran reproducir para sus lectores : « *Cow-Boy* », una de las composiciones más audaces de *Horizon carré.* Lo reproducimos tal como salió en la Revista *Dadá* en Diciembre de 1918 :

COW-BOY
à Jacques Lipochitz
Sur le Far West
où il y a une seule lune
Le Cow Boy chante
à rompre la nuit
Et son cigare est une étoile
filante
SON POULAIN FERRE D'AILES
N'A JAMAIS EU DE PANNE
Et lui
la tête contre les genoux
danse un Cake Walk
New York
à quelques kilomètres
Dans les gratte-ciels
Les ascenseurs montent comme des thermomètres

Et près du Niagara
qui a éteint ma pipe
Je regarde les étoiles éclaboussées
Le Cow Boy
sur une corde à violon
Traverse l'Ohio

Vicente HUIDOBRO

A primera vista resulta difícil creer que estos dos poemas sean del mismo libro. El sentimentalismo sensorial de « Automne » contrasta fuertemente con el objetivismo metafórico de « Cow-Boy ». Por cierto, los dos poemas son de distintas partes del libro : la poetización subjetiva del otoño apareció en la primera sección de *Horizon carré* con otros poemas que anteriormente se habían publicado en *El espejo de agua, Nord-Sud ;* mientras que la descripción imaginativa del vaquero apareció en la segunda sección, junto con las nuevas composiciones más atrevidas. Se habrá notado que la misma técnica cubista de la yuxtaposición de imágenes fue utilizada en ambos textos, pero con procedimientos distintos. El principio organizador de « Automne » es la repetición, la gradación delicada de una serie de comparaciones para poetizar la armonía entre el paisaje y el sentimiento otoñal del sujeto lírico. En contraste, « Cow-Boy » está presentado como un collage de imágenes independientes que por asociación metafórica logran crear una nueva realidad verbal para el lector-perceptor.

Con todo, la coincidencia de los dos poemas en el mismo libro no es de extrañar, puesto que tal confluencia sincrética, de elementos nuevos y tradicionales, ha sido una constante en el desenvolvimiento del modernismo hispánico. Los versos, si no los títulos, de poemas como « Automne » y « Cow-Boy », definen con precisión las preferencias de Santiago y París ; en tanto que los diversos procedimientos poéticos reunidos en el mismo libro revelan un linage estético común. Debido a esta circunstancia *Horizon carré* es quizá la publicación singular que enlaza más estrechamente el impulso renovador del modernismo con la plena vanguardia.

La revista *Selva Lirica* en su esfuerzo por estimular el desarrollo de la nueva poesía en Chile reconoció en las páginas de *Horizon carré* un posible puente con la vanguardia ; pero, por desgracia, un puente destinado a liquidarse con la empresa, cuyo fracaso en 1918, como el de *Los Diez* el año anterior, dejó a la capital chilena sin publicaciones realmente capaces de continuar la lucha modernista por la renovación de la expresión literaria. De este modo, cuando Huidobro volvió a Chile en agosto de 1919, no pudo encontrar ningún foro apropiado para discutir las nuevas tendencias.

Incomprensión por lo tanto—pero no indiferencia—había de marcar el regreso a Santiago. Con todo, sería difícil, si no imposible, mantener la creencia actual de que se le ignoraba. Todo lo contrario.

En Santiago durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 1919 aparecieron varios artículos sobre Huidobro y sus cuadernos de poesía[2]. Los libros y la conversación del autor maravillaron tanto a sus compatriotas en 1919 que en casi todas las publicaciones se manifestó la misma estupefacción ante la rareza del arte nuevo. El tono del comentario de Alone entonces era típico de la mezcla de temor y admiración ante lo que debía dejar perplejos a muchos.

El creacionismo es una cosa rara y dificil, algo como una nueva lengua literaria... Esto ya no es quitar los altares ni sustituir un culto por otro; es remecer las columnas del templo, echar abajo los muros, arrasar la tierra y mirar — o querer mirar — desde un mundo nuevo, astros y planetas diferentes. (*Zig Zag*, 9 de agosto de 1919.)

En singular contraste con esta apocalíptica visión crítica, el poeta Angel Cruchaga (que antes había trabajado con Huidobro en la redacción de las revistas modernistas *Musa Joven* y *Azul*) estaba bien consciente del compromiso del artista con la tradición y de la verdadera amplitud de su renovación personal :

La figuras intelectuales más interesantes acaso son aquellas que a través de combates arduos logran vencer, presimidad de su grandeza. El artista que ha nacido en un ambiente de paz y no conoce el resquemor que produce una herida sin bálsamo, no posee el mérito máximo del esteta que ha ido cotidianamente auscultando el corazón del mundo en una compenetración íntima y aceda. Entre los intelectuales chilenos existe un poeta que después de sufrir el turbión de las diatribas burdas y del sonreir liviano de los histriones malévolos y oscuros ha encontrado una senda en la cual gustará un perenne reposo espiritual. Este artista se llama Vicente Huidobro... Sus palabras traducen un formidable soplo estético que hallará comprensión en todos aquellos que han aguzado el alma en la angustia lírica. (*El Mercurio*, 31 de agosto de 1919.)

Es curioso que precisamente lo que Alone teme como revolucionario lo admire Cruchaga como una etapa nueva en el desenvolvimiento ideal del arte. La divergencia es reveladora : el crítico ataja el proceso literario mientras que el artista lo percibe en su conti-

2. Hernán Díaz Arrieta, « El creacionismo », *Zig Zag*, XV, 755 (9 de agosto de 1919); Angel Cruchaga, « Conversando con Vicente Huidobro », *El Mercurio* (31 de agosto de 1919), Victor Silva Yoacham, « *Horizon carré* » por Vicente Huidobro, *Pacífico Magazine*, XIV, 81 (septiembre de 1919); Pierrot, « Creacionismo », Numen I, 25 (4 de octubre de 1919); Omer Emeth, « Paréntesis sobre la poesía novísima... », *El Mercurio* (17 de noviembre de 1919).

nuidad evolutiva. En realidad, era difícil que Alone y los otros críticos chilenos valoraran en forma adecuada la posición estética de Huidobro en 1919 ya que su evolución a partir de 1916 les pareció demasiado radical. Inconscientes de su maduración poética en París, interpretaron erróneamente los cambios que advirtieron en términos de una revolución estética total.

Por desgracia, la crítica posterior ha hecho poco más que perpetuar este fundamental error de perspectiva, ignorando que el poeta mismo originalmente sostenía la tesis de que la nueva poesía no era tan radical, que no representaba un « intento de innovación sino de renovación ». Claro está que las polémicas respecto a los diferentes « ismos » no habían comenzado aún. Sin embargo, la crítica enemiga de las novedades modernistas ya le había encasillado a Huidobro como un iconoclasta, como alguien que buscaba ávidamente crear un nuevo arte basado en el rechazo de la tradición. La verdad es que el poeta no se consideró a sí mismo como tal, no por lo menos en 1919, cuando se estaba esforzando por destacar su apego a la renovación del arte, y no a la destrucción total de los valores del pasado. Así, incluso en el articulo de Alone (que tiende a extenderse sobre la rareza de la poesía y personalidad de Huidobro) logran emerger unas ideas del poeta que están en una curiosa contradicción con la interpretación del redactor.

La estética creacionista, expuesta por Huidobro en prosa corriente, dice que no se trata de un intento de innovación, sino de renovación. Los creacionistas se declaran clásicos, verdaderos clásicos. (*Zig Zag*, 9 de agosto de 1919.)

También es de notar que en respuesta a la interrogación de Angel Cruchaga relativa al origen del creacionismo, el poeta no proclama haber creado ni la tendencia ni el término. En lugar de ello, aprovecha la pregunta para reiterar la moderada teoría que antes tratara de explicar a Alone :

— Qué orígenes tiene el creacionismo, o sea la escuela así bautizada ?
— Ante todo, no sé por qué a esta escuela han dado en llamarla creacionista. Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en ciertas frases de Rimbaud y Mallarmé y en casi todos los grandes poetas de épocas anteriores. Por eso yo considero que el creacionismo no significa una revolución tan radical como han creído los críticos en el primer momento, sino la continuación de la evolución lógica de la poesía. (*El Mercurio*, 31 de agosto de 1919.)

Es evidente que Huidobro por entonces consideraba la nueva estética en términos de « evolución » y « renovación » ; la crítica

chilena hizo que estos conceptos moderados conformaran a su imagen alarmante de *revolución* e *innovación.*

En España por entonces ocurrió lo contrario. Allí, durante las postrimerías del modernismo, habían surgido revistas literarias (*Cervantes* (1916-1920), *Grecia* (1918-1920) y *Cosmópolis* (1929-1922) en las cuales se iba a realizar una evolución gradual hacia la vanguardia. Es así que en *Cosmópolis* en mayo de 1919 Rafael Cansinos-Asséns pudo referirse a Huidobro y al grupo « Nord-Sud » como « clásicos » porque « se proponen crear no las cosas que existen sino las ideas platónicas de las cosas ». Luego Jorge Luis Borges ahondaría el mismo concepto, considerando que el arte nuevo « no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esta premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él [arte nuevo] su apoteosis ». Es aleccionador notar que esta observación sagaz de Borges apareció en enero de 1920 en *Grecia,* revista que por entonces se calificaba de « órgano del ultraísmo ». Además del alusivo título clásico de la publicación, otro indicio de la armonía que entonces reinaba entre la nueva tendencia y el modernismo postrero en esta etapa pre-polémica de la vanguardia se da en el mastelero de la famosa revista. Lo que encabeza el vocero oficial de la vanguardia ultraísta es nada menos que un epígrafe de Rubén Dario con un dibujo de cuatro cariátides griegas. Tal confluencia estética no es « paradójica » como quieren algunos (Videla, et al) sino que subraya el alcance de la renovación literaria en las postrimerías del modernismo. De hecho, la dicotomía antagónica del Vanguardismo frente al Modernismo es un postulado crítico negado por la realidad literaria.

Antes de concluir sería propio recordar que el denominador común del modernismo y la vanguardia en la literatura hispánica puede hallarse en su actitud semejante frente al lenguaje poético, resumida en su homenaje a Góngora. Por cierto el sector avanzado de la crítica de entonces reconoció esta similitud.

¿ No profesan el culto de Góngora, en cuya poesía circula la savia de humanidades ?... Nada tiene de extraño encontrar este precedente a los nuevos modos si se tiene en cuenta, primero, que los modernos creacionistas se apellidan clásicos y olímpicamente se apartan de la realidad ; y segundo, que en general todos los buenos poetas aspiraron siempre a crear de sí mismos, por su más íntima virtud. No significa hacedor la palabra helénica con que todavía los designamos ? (*Cosmópolis,* mayo de 1919.)

Este concepto del poeta como « hacedor », como creador clásico cuya herramienta de expresión es el lenguaje, es la clave para entender la evolución de Huidobro en su trayectoria personal del modernismo postrero a la plena vanguardia. En 1916, en su primer poema largo de tema bíblico (*Adán*) había postulado la función semiológica de la creación, considerando que el mundo no tendría significado sino cuando el hombre le otorgara sustancia verbal. En cierto sentido el Adán biblico fue visto como el primer poeta, el precursor del « pequeño dios » que luego sería presentado en *El espejo de agua* de acuerdo con el renovado principio clásico de « poesía ». Así que en *Horizon carré* el creacionista se consideraba a sí mismo como clasicista en el sentido orteguiano ; prefería trabajar con ideas más bien que con impresiones de la realidad. Pues como explicara en 1919 :

> Queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad ; deseamos elaborar un poema que tomando de la vida sólo lo esencial, aquello de que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico independiente que desprenda como resultado una emoción poética pura. (*El Mercurio,* 31 de agosto de 1919.)

En fin, la búsqueda de una poesiá pura iniciada en las postrimerías del modernismo se realiza en la primera etapa del creacionismo. En este contexto, la declaración contra la anécdota y la descripción (« rien d'anecdotique ni de descriptif ») que sirvió de prefacio a *Horizon carré* ha de ser relacionada con la noción orteguiana del clasicismo como una especie de idealismo creador en oposición al realismo mimético. Huidobro, como Ortega, abogaba entonces por una renovación artística basada en el mismo principio creador que había infundido vida a las grandes obras del pasado. De ahí los títulos clásicos de las revistas dichas ultraístas que nacieron modernistas (*Grecia, Cervantes*). Es así que uno de los textos creacionistas de 1918 es una versión moderna de un poema clásico, traducción de una égloga de San Juan de la Cruz :

Sol muriente
Hay una panne en el motor
Y un olor primaveral
Deja en el aire al pasar
En algún sitio
una canción

En DONDE ESTAS
Una tarde como ésta
te busqué en vano
Sobre la niebla de todos los caminos

Me encontraba a mí mismo
Y en el humo de mi cigarro
Había un pájaro perdido
Nadie respondía
Los últimos pastores se ahogaron
Y los corderos equivocados
Comían flores y no daban miel
El viento que pasaba
Amontona sus lanas
Entre las nubes
Mojadas de mis lágrimas
A qué otra vez llorar
lo ya llorado
Y pues que las ovejas comen flores
Señal que ya has pasado (de *Poemas árticos,* 1918)

En resumen, creemos que un estudio comprensivo del desenvolvimiento poético de Huidobro que colocara su primera poesía creacionista en correlación con la poesía más audaz del modernismo postrero (Herrera y Reissig, Prado, Lugones), revelaría el ignorado proceso evolutivo de una primera vanguardia modernista que no rechazó la tradición sino que trataba de renovarla. Indicio singular de tal evolución interna es el sereno creacionismo pre-polémico del joven chileno Vicente Huidobro, poeta que realizó el tránsito a la vanguardia desde el modernismo.

RENÉ DE COSTA
Universidad de Chicago