

adjetivo por Huidobro incide intencionadamente sobre cuál era la realidad lingüística modernista en lo que a esa categoría gramatical concierne: una realidad abusiva y fuertemente estereotipada a la que sólo restaba caer en un definitivo descrédito. La tercera estrofa, por su parte, representa a la época actual como de agitación; el reposo y el músculo han sido relegados a los museos; es en la mente donde radica la fuerza del poeta. La cuarta estrofa reincide sobre la cuestión del antimimetismo, centrándose en la repulsa del tipo de discurso poético bien parafrástico de la realidad o bien evocativo: el poema ha de crear su *propia* belleza (rosa). De ahí, puesto que existe una nueva realidad creada por el poeta, la subsiguiente deificación de éste.

El punto de partida de la poética huidobriana en el «Prefacio» de *Adán* es, como obvia ruptura vanguardista, el completo rechazo del legado retórico modernista:

La poesía castellana está enferma de retoricismo; agonizante de aliteratamiento, de ser parque inglés y no selva majestuosa, pletórica de fuerza y ajena a podaduras, a mano de horticultor (pág. 188).

Convendrá tener presente que el modernismo, en líneas generales, a diferencia del 98, incardinó su lenguaje dentro de la tradición de la poesía española correspondiente a la primera época romántica (Espronceda, Zorrilla, Arolas...), cuya verbosidad y altura tonal, a menudo extremada y anuladora de la idea poética y el ritmo escueto, quedaría bien disociada del fundamento más preciso, esencialista y refrenado del lenguaje de los poetas de la segunda época romántica (Ferrán, Bécquer, Rosalía...), magníficamente heredado por Antonio Machado. Ahora bien, la vanguardia haría tabla rasa de esa doble vertiente. En oposición al estado retórico modernista, Huidobro propone la necesidad del versolibrismo, que a él se le mostró fórmula necesaria y liberadora en el momento de componer *Adán*. Así, explica que «una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo» (pág. 187); enunciado éste que recuerda la famosa poética de Edgar A. Poe en la manera de proceder¹⁰. Huidobro aduce cómo los retóricos españoles confunden el verso libre con el verso blanco. Para él el problema consiste en trasladar el sentido del ritmo, que los antiguos discernían dentro de los límites del verso, a la unidad más amplia de la estrofa, en la cual se ha de atender a su «armonía total», armonía desprovista del «compás machacante de organillo» (pág. 188). Resultando de ese modo que, al no existir una cantidad métrica preestablecida, «la idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea» (*ibíd.*). Se trata, a fin de cuentas, de una reproducción de la teoría de Mallarmé¹¹. En otro lugar, en un artículo acerca

poiché suppose una sosta, una meditazione». Cf. *Teoria e invenzione futurista*, Prefazione di Aldo Palazzeschi. Introduzione, testo e nota a cura di Luciano De María. Verona, Mondadori, 1968, pág. 41. Borges enuncia como segundo punto programático en su manifiesto *Ultraísmo* (1921): «Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.» Cf. O. Collazos (ed.), *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península, 1977, pág. 135. Por su parte, Pound aconsejaría: «No emplees ni una sola palabra superflua, ni un sólo adjetivo que no sea revelador»; y más adelante: «Menos adjetivos coloridos para acojinar los golpes y debilitar el impacto.» Cf. *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortíz, 1970, págs. 9 y 20-21, respectivamente.

¹⁰ Cf. «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas*, ed. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, págs. 65-79.

¹¹ Según Mallarmé el verso es posible encontrarlo en cualquier lugar en que la lengua haga ver su ritmo.

de «El Futurismo», Huidobro argüiría —pese a valorar a Marinetti como gran poeta— que

En lo único que estoy de acuerdo con Marinetti es en la proclamación del verso libre. Y esto antes lo hicieron a la maravilla Kryszyska, Gustave Kahn y Vielé-Griffin [...] Y nosotros proclamamos el verso libre aunque Verlaine haya dicho a María Kryszyska: *esto en mi tiempo se llamaba prosa* [...] El verso libre sólo ha roto con el pesado y monótono compás antiguo (pág. 699).

Allí mismo comenta Huidobro el futurismo de Gabriel Alomar, que antecedió al de Marinetti, puntualizando la actitud más lógica y serena del mallorquín, si bien reclama para Armando Vasseur «la gloria de ser el primer futurista» (pág. 700). Sea como fuere, y aunque evidentemente existió un cierto adelanto ideológico de Alomar respecto de Marinetti (no merece la pena que nos detengamos en el caso de Vasseur), lo cierto es que al italiano es a quien corresponde la creación de un movimiento vanguardista, una poesía y, quizá sobre todo, una teoría programática de primerísimo orden. Y ello poco, o mejor nada, tiene que ver con Alomar ¹².

Aunque aquí no hayamos de proceder al análisis, debe quedar presente que la poesía de Huidobro contiene destacables elementos futuristas, precisamente de maquinismo ¹³. Ahora bien, el poeta chileno se reiteraría en su postura antimquinista. Todo parece indicar, pues, que lo que él pretendía era sencillamente —aspecto que lo aproxima al cubismo— evitar la preponderancia de ese tipo de elementos dentro del universo poemático, que se convirtieran por sí mismos, como en último término proponía Marinetti, en un fin poético o en una tópica análoga a aquella otra que representó la mitología clásica en otro tiempo y el modernismo había reincorporado. La posición de Huidobro se acerca así a la de Max Jacob, para quien, con muy buen criterio, el problema consistía no en introducir máquinas en el poema, sino en que éste fuera capaz de producir su vibración. Según expone Huidobro:

No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente.

Véase *Oeuvres Complètes*, ed. de Jean Aubry, París, Gallimard, 1961, págs. 360-368. Entre otros, también se refirió al ritmo como fundamentador del verso Campoamor en su idealista *Poética*, Madrid, Felipe González Rojas, 1902 ². Es preciso reconocer que aún no disponemos de un estudio global y definitivo sobre el tema del ritmo y del verso libre. Sobre este último véase el interesante trabajo de T. S. Eliot, «Reflexiones sobre el *vers libre*», en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967, págs. 243-252.

¹² No ha sido entendido así por Cano Ballesta en su estudio de sociología literaria, *Literatura y tecnología*, Madrid, Orígenes, 1981, págs. 67 y ss., donde parece seguir las opiniones de Lily Litvak vertidas en un artículo que él cita: «Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism», en *Revue des langues vivantes*, 6 (1972).

¹³ También debe verse, por otra parte, Antonio de Undurraga, «Juicios de Huidobro sobre Marinetti», en su «Teoría del Creacionismo», que sirve de introducción a la antología de V. H., *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 26-32. Remitiéndose a la primera época huidobriana, dice Saúl Yurkievich —por cuya opinión me inclino— «Ana Pizarro, autora de una tesis doctoral sobre la evolución de la poesía creacionista (Facultad de Letras de la Universidad de París, 19 de junio de 1968), considera más decisiva que la influencia de Emerson aquella que Apollinaire pudo ejercer a través de su libro *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, publicado en París en 1913. Como Huidobro en *Pasando y pasando* (1914), alude al cubismo, podría conjeturarse conocimiento del texto de Apollinaire. Considero más fundada la sospecha de algún contacto de Huidobro con los manifiestos futuristas, bastante anteriores al libro de Apollinaire». Cfr. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1973 ², pág. 111.

Si canto al avión con la estética de Víctor Hugo, seré tan viejo como él; y si canto al amor con una estética nueva, seré nuevo.

El tema carece de importancia para la modernidad o antigüedad de una obra. Las máquinas son sólo aburridoras, huelen a moderno externamente, a moderno fácil, a moderno de aspecto, a moderno, a moderno... (pág. 744).

Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de *gulf-stream* ni de *cocktail*, pues el *gulf-stream* y el *cocktail* ya son más máquinas que una locomotora o una escafandra, y más modernos que Nueva York y los catálogos (pág. 752)¹⁴.

Puesto que los elementos citados han sido poetizados ya —y a ello ha contribuido el mismo Huidobro—, su rechazo posee perfecto sentido bajo el punto de mira de que «el gran peligro del poema es lo poético» (pág. 752), aserción concordante con esta otra suya que también funciona directamente hacia propósitos de novedad: «hay que buscar siempre» (pág. 751). Si la poesía es una búsqueda continua, el poeta es un explorador, «equivale a Vagabundo sin oficio activo» (pág. 751):

Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor (...). Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo (pág. 756).

¹⁴ Ya he hecho notar en otras ocasiones, tomando el problema desde su raíz, cómo el Romanticismo, al tiempo que hacía predominante la subjetividad sobre el mundo objetivo, devaluó extraordinariamente el interés y redujo la frecuencia de uso de objetos procedentes de la realidad empírica, hecho ante el cual reaccionaría Goethe. Por contra, las corrientes literarias y teóricas de orden positivista (Realismo y Naturalismo), puesto que centraban sus ejecuciones sirviéndose de la *observación* y, por consiguiente, tratando de desterrar la *imaginación*, estimaron de forma decidida la representación de la realidad y sus elementos objetuales. Ahora bien, la Vanguardia, negadora profunda del subjetivismo simbolista, de la herencia artística de la problematicidad del *yo* romántico y su trascendentalismo, encontró en la aprehensión de los objetos distintivos del mundo moderno una de sus razones decisivas de búsqueda de novedad e imbricación directa con todo aquello que reflejase modernidad de última hora. De ese modo se operó una curiosa síntesis de idealismo y positivismo en virtud del acelerado proceso de fervor objetual, sobre todo maquinístico, vanguardista. Como más adelante comprobaremos, el Creacionismo también dispuso sus peculiares modos de acercamiento a lo que en líneas generales hemos denominado positivismo, al margen de la cuestión global de los objetos vanguardistas, y pese al extremo idealismo utópico que en último término su doctrina representa. Sin embargo, por otra parte, no puede olvidarse que, de forma parecida a como las raíces del positivismo son detectables en la especulación de los románticos, la razón poética de los objetos vanguardistas procede en lo esencial de Baudelaire y el Simbolismo. La novedad e integración objetual de la misma se centraba en la tónica del contexto urbano, íntimamente conectado a un sector del pensamiento simbolista y su poética de las urbes. En consecuencia, el paso del Simbolismo a la Vanguardia delimitaba a este propósito no un cambio de actitud sino el enfrentamiento radicalizado a una contextualidad urbana y objetual más desarrollada: un mayor nivel de tecnificación, una mayor utilización del metal... Esto es, la diferencia entre el París decadentista (v. gr. un cuadro de Pissarro) y el Nueva York de las primeras décadas de nuestro siglo. La vanguardia futurista abanderó una radicalizadísima incorporación objetual maquinística al universo poemático. El cubismo, por su parte, actuó con pretensión mucho más moderada otorgando sus preferencias a los objetos de clara proximidad cotidiana, basando su criterio estético más en los perfiles y el análisis de formas de la realidad normal que no en lo maquinístico, la velocidad o la violencia bélica. En España, el problema teórico y crítico en sentido vanguardista fue presentado, valiéndose de ideas ajenas, por Guillermo de Torre en su artículo «Valoración estética de los elementos modernos», en *Cosmópolis*, X, 37 (1922), págs. 52-58. En última instancia se puede concluir, pues, que todo el asunto no es sino la necesidad perentoria de la mente humana por nombrar y hacer suya la realidad y sus cambios.