

El Huidobro de Lira: Creacionismo, reescritura y parodia

Federico Irizarry Natal
Profesor- Departamento de Español
Pontificia Universidad Católica de Ponce

Resumen

El siguiente ensayo establece coordenadas comparativas entre dos de los principales textos de los poetas chilenos Vicente Huidobro y Rodrigo Lira: *Arte poética* y *Ars poétique*, respectivamente. Para ello se toma en cuenta la visión de mundo de cada una de las épocas en que han sido escritos, así como algunas de las instancias que corresponden a ejes fundamentales de las poéticas de cada autor: la posición de sujeto enunciador dentro del marco de su discursividad, los criterios referentes a la creación y a la problemática de su valor de textualidad autónoma o dependiente, la relación del hombre con la realidad exterior, el elemento racional que subyace en el artificio de la poesía y el sentido mismo del lenguaje poético. A esto se añade unas breves notas sobre la estructuración de cada texto así como sus implicaciones en relación con la reescritura, la parodia y la carnavalización.

Palabras claves: Vicente Huidobro, Rodrigo Lira. Arte poética, discursividad, carnavalización

Abstract

The following essay establishes comparative coordinates between two of the most important texts of the Chilean poets Vicente Huidobro and Rodrigo Lira: *Arte poética* and *Ars poétique*, respectively. The world vision belonging to the epochs in which these texts were produced and some of the instances corresponding to the authors poetry fundamental axis: the naming subject position inside his discourse, the criteria referring to creation and the problem of its autonomic or dependent value, the relationship between man and external reality, the rational element underneath the artifice of poetry and poetic language's own sense were taken into consideration. Also some brief notes on the structuration of each text and its implications in relation with rewriting, parody and carnivalization where included.

Key words: Vicente Huidobro, Rodrigo Lira. Arte poética, discourse, carnivalization

Introducción

El creacionismo de Vicente Huidobro encontró sus primeras expresiones conceptuales¹ en el manifiesto *Non Serviam* (1914), en los poemarios *Adán* (1916) y *El espejo de agua* (1916) y en algunos artículos y

conferencias de la segunda década del siglo XX. Con ello, Huidobro intentó fijar, desde muy temprano, una teoría y una poética vanguardistas basadas, principalmente, en el valor absoluto y autónomo de la creación literaria. La poesía, en tales condiciones, fue sometida a una reivindicación estética a

través de la cual el poeta se impuso como tarea romper el vínculo mimético que ha mantenido, por tradición, con la naturaleza y la realidad externa. Así, la poesía se convirtió, para Huidobro, en un quehacer artístico puro e ideal, cuya función más importante radicó en la generación de mundos nuevos, incapaces de encontrar existencia más allá de la palabra. Sobre esto último toma relevancia ejemplificadora el título de uno de los libros de Huidobro: *Horizon carré*; pues aludir a un “horizonte cuadrado” implica hacer referencia a un hecho que sólo puede ser concreto como una realidad imaginaria producida por las facultades creativas del escritor.

La radicalidad de esta poética vanguardista halló, en mayor o en menor grado, una importante repercusión entre escritores europeos e hispanoamericanos. En Francia, Pierre Reverdy polemizó con Vicente Huidobro en torno de la paternidad de tal estética revolucionaria (ver Pizarro, 1969: *In²ⁱ*). En España, el creacionismo resultó vital para la renovación de la poesía española. Así lo han constatado los testimonios de Rafael Cansinos-Assens, el movimiento ultraísta y una parte relevante de la obra de algunos escritores como Gerardo Diego y Juan Larrea, entre otros (ver Morales, 2003: 1409-1422). Y en Hispanoamérica (específicamente en Chile) ciertos ecos creacionistas influyeron poderosamente en la concepción estética de Gonzalo Rojas y el grupo surrealista “La Mandrágora” (ver Schopf, 2000: 67; y Dapaz, 1979: 351-358). También el creacionismo constituyó un peso de envergadura para el surgimiento del espacio estético-crítico que instauró la antipoesía de Nicanor Parra a partir 1954.

Para el siguiente trabajo, esta relación última entre creacionismo y antipoesía es particularmente

significativa. En el mismo se analizará el conocido texto “Arte poética”, de Huidobro, a la luz del de Rodrigo Lira, “Ars poétique”³. Este último constituye una reescritura antipoética del primero. Así, se pretende examinar el conflictivo diálogo que se desarrolla entre ambos poemas a raíz de ciertas instancias en específico: el yo lírico, el sentido de autonomía poética que pretendía el creacionismo, algunos elementos biográficos relativos a los autores, y las visiones de mundo que, de acuerdo con las respectivas circunstancias históricas, les corresponden.

De acuerdo con lo antedicho, este trabajo se divide en dos partes. La primera corresponde a un sucinto examen en torno de las distintas concepciones poéticas que los autores desplegaron a través de su escritura. Para ello, tomando en cuenta el contexto histórico de cada autor, se enfrentan —a manera de diálogo— dos textos suyos que aborden de forma reflexiva el fenómeno poético. La segunda parte constituye en sí el estudio comparativo entre los dos poemas mencionados en el párrafo anterior.

Huidobro y Lira: del creacionismo a la parodia

I. La concepción poética en dos contextos históricos distintos

Vicente Huidobro y Rodrigo Lira pertenecen a épocas esencialmente distintas. Entre los dos media un tiempo de intensas transformaciones históricas y literarias que van, en términos generales, desde un vivo entusiasmo progresista e inaugural hasta un fuerte sentimiento de desengaño y cansancio general sobre el que pesa una contundente noción de fin. En ese sentido, los avances tecnológicos,

intelectuales y artísticos de principios de siglo XX, que auguraban una experiencia humana emancipada de viejas trabas ya consolidadas en la dinámica cultural, se enfrentaron, con el paso del tiempo, a unas prácticas reedificadoras e instrumentalizadoras que, tras la segunda mitad del siglo en cuestión, hicieron perder de perspectiva aquel entusiasmo inicial, para hacerlo derivar a la expresión de un poderoso sentido de fatiga que no estaba exenta de cierto criticismo (Picó, 1998: 14-18). En el caso específico de Chile, a esto se añade –en el ámbito de lo político– un ascendente movimiento hacia un estado plenamente democrático y moderno (cuya manifestación más culminante podría rastrearse entre 1964 y 1973), así como la abrupta ruptura del mismo a raíz del Golpe Militar de 1973 (Binns, 1999: 44-45). Esto ha tenido una importante repercusión en la literatura chilena de las últimas generaciones.

De tal declinación (entusiasmo/fatiga) pueden servir como ejemplos clarificadores y concretos las siguientes citas. La primera pertenece a una entrevista realizada a Vicente Huidobro, aparecida en **La Nación** el 28 de mayo de 1938; y la segunda corresponde al poema “Verano de 1979: comienzo de un nuevo block”, de Rodrigo Lira.

1. “Si la verdadera poesía contiene siempre en su esencia un sentido de rebelión, es porque ella es protesta contra los límites impuestos del hombre por el hombre mismo, y por la naturaleza. La poesía es la desesperación de nuestras limitaciones, la poesía tiene hambre de infinito, de absoluto, de eternidad. Aun el poema que os parece como más sereno y más risueño, está lleno de ansias contenidas. No os fiéis de él, en cualquier momento puede

estallar sus dinamitas disimuladas y haceros mil pedazos. (...) Para mí, la poesía que más me interesa comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que comienza en mí” (2003: 1648).

1. “EN EL LIMITE del lenguaje

me canso.
Entonces, cualquier palabra
Es un regreso, un más-acá
O tal vez
Nada más que la cabriola,
La pirueta, el cohete o
El petardo: ruido
Breve, todo
Pasa.
¿Hay límites en el lenguaje?
O sólo falta qué decir: el
Sentido. ¿Y el sonido? ¿La ráfaga
De palabras, el e s t a l l i d o ?
Ruido breve
todo pasa.

La vivencia: otro hito
Punto de referencia. In-transferible
Sustancia: comunicable, tal vez, con telepatía
-pero no con poesías, pero no con escritura.
Para qué, por qué. El silencio.
Mejor. Mejor
Nada. (2003: 153)

A raíz de estos dos textos se puede corroborar una convergencia de puntos en común entre los dos poetas, y, más poderosamente aún, una serie de divergencias a partir de la concepción que cada uno tiene en torno de tales puntos. Ambos textos constituyen una reflexión sobre la poesía en sí, específicamente sobre su función en la vida de los seres humanos. Para cada autor la poesía está cercada por límites. En el caso de Huidobro, tal restricción no es más que una imposición hecha por los hombres y la naturaleza contra la que hay que levantarse en fiel correspondencia a la misma sustancia rebelde y utópica del mismo lenguaje poético. La poesía, así, es superación de la precaria condición humana; garantía de absoluto y eternidad con capacidad de

trascender una realidad acotada por convencionalismos cuestionables. Para Lira, sin embargo, las restricciones en las que se ubica la poesía no constituyen limitaciones superables. Las letras mayúsculas con que comienza el texto (“EN EL LÍMITE”) para referirse a una delimitación (específicamente al fin) del lenguaje, así lo evidencian. Las mismas, en un nivel tipográfico –más allá de su valor semántico e inmediato–, pueden leerse como un registro clave de la contundencia de dicho fin. El sentido esencial de rebelión que contiene cada poema, según lo afirma Huidobro en la entrevista, se transforma en un gesto fallido en el texto de Lira. De la misma manera, la proyección hacia el absoluto y la eternidad, a la que alude Huidobro, deriva fatalmente al cansancio y al silencio demoledor. Y es que en Lira, en contraste con Huidobro, la poesía es un signo de fracaso, por el cual la dimensión de lenguaje utópico con que se le asocia queda reducida irónicamente a “pirueta”, a “cabriola” o a “ruido breve” y efímero ante las imposibilidades del hombre (del poeta).

De la misma manera también puede rastrearse otra diferencia cardinal entre estos dos textos. Para Huidobro, la posición del poeta (esencialmente la suya) tiene su base en una voluntad inaugural. Así se constata en algunos de sus manifiestos, libros y poemas: en *Adán*, por ejemplo, de una forma ideal; y en *Altazor*, también, pero con ciertos rasgos ciertamente más realistas y perturbadores. En Lira, por el contrario, la posición del poeta (en este caso a través del sujeto de enunciación del texto citado) tiene su base en un esfuerzo inútil que delata su total precariedad. La de él es una escritura cansada, maltrecha y derrotada; la de Huidobro es una escritura entusiasta, confiada y

progresista. Vale recordar, al respecto, las definiciones de poeta que, con un peso ciertamente autobiográfico, cada uno desarrolló: para Huidobro “el Poeta es un pequeño Dios” (2003: 391), y para Lira el poeta “es un diestro manipulador del lenguaje con facilidades para aprender idiomas” (citado por Lihn en el prólogo a Lira, 2003: 14). Según esto último, podría añadirse a lo dicho que en un caso la poesía equivale a un discurso con fuertes matices míticos que resulta del empeño de una de las más ambiciosas empresas humanas; y que, en otro caso, la poesía es una suerte de artefacto discursivo que invade -con intención revisionista y destructora, como ya se verá- tal espacio mítico de la poesía que sobrevivió en las vanguardias (a pesar de sus propósitos rupturistas contra una tradición que así lo proclamaba desde hace mucho).

Estas dos concepciones del fenómeno poético, tan radicalmente opuestas, constituyen a su vez un registro de dos posturas claves de las épocas correspondientes a cada autor. Huidobro es un poeta plenamente moderno que escribe en una época afín a tal característica: la de las vanguardias (tanto en Hispanoamérica como en Europa). Y Lira, por otra parte, es un poeta postmoderno que escribe en un tiempo caracterizado por el desencanto y el “fin” de las ideologías fundamentales respecto de la política y el arte (incluso el vanguardista) que dominaron, con verdadero carácter de ciudadanía, aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XX (Blume Sánchez, 1994: *Int.*).

Entre estos dos términos (los correspondientes a la modernidad vanguardista de Huidobro y a la postmodernidad de Lira) operó muy significativamente en el plano literario (sobre todo en Chile) el proceder

antipoético que inauguró Nicanor Parra con la publicación de **Poemas y Antipoemas** en 1954. Lo antipoético puede ser entendido como una transgresión de carácter artístico dirigida, en gran medida, en contra de cierto orden y ciertas obras canónicas en función de lograr un acercamiento entre arte y vida (fin al que aspiraron muchos movimientos de vanguardia, de forma fallida, al quedar institucionalizadas -por la misma sociedad burguesa a la que se enfrentaban- sus manifestaciones estéticas o antiestéticas, por más iconoclastas que fueran). Sobre la base desestabilizadora de la antipoesía toman un relieve de suma importancia diversos recursos que están estrechamente ligados a la ironía, la sátira y la parodia; entre ellos: la reescritura intertextualizada y la inversión cuestionadora del sentido. Al respecto, Iván Carrasco ofrece la siguiente definición:

“el antipoema (...) se define como tal por constituir la transgresión del discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación) por homologación aparente, inversión y satirización, de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea” (1990: 26).

Tal afirmación de Carrasco resulta de vital envergadura para el propósito de este trabajo. Si bien, como se ha dicho, Rodrigo Lira ejerció una poesía que habría de desembocar en la fatiga y el silencio (su suicidio en 1981 puede dar testimonio vital de ello), lo cierto también es que en tal proceso, este poeta operó en clave antipoética a través de muchos de sus textos: “Angustioso caso de soltería”, “Ella, elle, ella, she, lei, sie”, “78: panorama poético santiaguino o Los jóvenes tienen la

palabra” y “Epigrama oliengtaleh” son una muestra de ello. Así, heredero de la antipoesía, en su “Ars poétique”, Lira somete el poema “Arte poética”, de Huidobro, a una potente reescritura paródica y antipoética con tintes carnavalescos. A través de su gesto destructivo, “Ars poétique” puede leerse, a su vez, como un cuestionamiento irreverente de varios de los aspectos fundamentales del creacionismo huidobriano.

La segunda parte de este trabajo está destinada al examen del diálogo conflictivo que se desarrolla entre estos dos poemas.

II. El Creacionismo parodiado (el *Huidobro de Lira*)

Arte poética

El poema “Arte poética”, con el que comienza el poemario *El espejo de agua*, de Vicente Huidobro, ha sido leído por la crítica como una suerte de manifiesto incipiente del creacionismo que el poeta desarrollará en sus textos posteriores. En relación con este poema, A. M. Cuneo ha afirmado lo siguiente: “En él se fijan algunas de las especificidades básicas del nuevo lenguaje que Huidobro postula para la poesía (1977: 67). M. Camurati, por su parte, ha dicho que “este poema temprano en la evolución artística de Huidobro expresa (...) algunos de los principios que van a perdurar a lo largo de toda su producción, y que son fundamentales en la doctrina creacionista” (1980: 154). Y Cedomil Goic ha planteado que “Arte poética”, junto con los poemas “El espejo de agua” y “Año nuevo”, plasma “un mundo de objetos y actitudes nuevas, en las que la novedad consiste en la

modificación de los motivos convencionales o nuevamente conocidos, que transforman los datos –lo dado- con la imagería creacionista” (2003: 1561).

De acuerdo con lo citado, se puede convenir en que el poema “Arte poética” constituye un poema fundacional de la estética creacionista de Vicente Huidobro. No en vano ha sido uno de los textos más conocidos y antologados de este autor. Antes de hacerlo objeto de estudio en relación con lo dicho, resulta prudente su transcripción íntegra.

Arte poética

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis a la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

En el poema se pueden constatar varios de los aspectos fundamentales del ideario creacionista: 1) la posición elevada del poeta, 2) la autonomía absoluta de la creación, 3) la relación del hombre con la naturaleza, 4) el elemento racional como fundamento de base y 5) el nuevo sentido del lenguaje poético.

La posición elevada del poeta no sólo radica en la afirmación del último verso (“El Poeta es un pequeño Dios”) sino también en la condición de iniciado que ostenta el yo lírico en el poema. La voz de éste se erige como la de un sujeto con autorización para demandar un nuevo tipo de poesía. Su palabra, sin dejar de ser apelativa (el uso del “nosotros” es esencial al respecto), constituye un mandato dirigido a los poetas con el propósito de que estos acaten la orden en cuestión. El imperativo de los versos 1, 2, 4, 5, 6 y 15 y el cuestionamiento retórico del verso 14 así lo evidencian. A esto se añade la mención de la imagen de la llave en el primer verso. Esta imagen puede ser leída como la clave del desciframiento a la que se debe aspirar para lograr la invención de mundos nuevos; esto, en el sentido de una creación de particularidades propias capaz de superar la naturaleza y de trascender la tradición mimética que la poesía ha mantenido con la realidad exterior⁴, tal y como se especifica en los versos 14 y 15. En otras palabras, esta es la llave que posibilita el ingreso al ideal creacionista, y la voz de este sujeto de enunciación es la del vate, la del poeta dios que llama (y exige) a participar de su espacio lírico.

Por otra parte, y de acuerdo con lo dicho, el sentido de una autonomía absoluta de la creación puede verificarse en los versos 4, 6, 15 y 18. En la primera estrofa, la voz lírica solicita que “cuanto miren los ojos creado sea”; es decir, que el poeta no se limite a una imitación, sino que rebase cualquier gesto mimético, creando literalmente una realidad nueva que sólo pueda existir en la imaginación y en el espacio discursivo de un texto. Hay que recordar, al respecto, algunos de los planteamientos de Huidobro en el manifiesto *El*

Creacionismo; entre ellos el siguiente: “Cuando yo escribo: *El pájaro anidado en el arco-iris*, os presento un fenómeno nuevo, una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver. Un poeta debe decir esas cosas que sin él jamás serían dichas” (2003: 1339-1340). En ese sentido debe ser entendida la invención de mundos nuevos del sexto verso, así como la orden de no cantar a la rosa para hacerla florecer en el poema (en los versos 14 y 15) y la afirmación final del Poeta como un pequeño Dios (Las mayúsculas en las palabras “Poeta” y “Dios” hacen énfasis en lo mismo como en la equivalencia de ambos entes).

El sentido de la relación del hombre con la naturaleza que se desprende de este poema está estrechamente ligado con lo antedicho. En los versos 16 y 17 queda establecido que “Sólo para nosotros / viven todas las cosas bajo el Sol”. A la luz de estos versos, sin olvidar los citados en el párrafo anterior, el hombre (específicamente los nuevos poetas) es señor y amo de la naturaleza. Es un ser independiente. Aprende de ella los mecanismos necesarios de la creación pero no la imita. En todo caso, inventa una naturaleza nueva: la del poema creado. En el manifiesto *Non serviam*, Huidobro lo clarifica. En una suerte de discurso dialogado con la naturaleza, de forma rebelde, afirma:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mis cielos y mis estrellas. Y ya no

podrás decirme: Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores. Yo responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa. (2003: 1295).

Por otra parte, el elemento racional, que distingue al creacionismo de otros movimientos de vanguardia (como el surrealismo), se constata poderosamente en los versos 9 al 13. Con este poema, así, ya está insinuado un proceder creativo y estético que debe estar lo más distante posible de todo acto inconsciente. El poema creado obliga al poeta a estar al tanto de sus facultades intelectuales en su esencial función de inventar mundos nuevos. De ahí que Huidobro haya manifestado en su *Estética* (1935) que “la poesía es un desafío a la razón, pues ella es la super-razón” (2003: 1374); y, en *Manifiesto de manifiestos*, que la razón “es el tamiz y la organizadora del delirio, y sin ella vuestro poema sería una obra impura, híbrida” (citado en Hahn, 1998: 25).

Y, por último, sobre el breve análisis que se ha desarrollado en torno de este poema, es importante hacer mención del nuevo sentido que tiene el lenguaje poético a raíz de la estética creacionista. Éste es un lenguaje que aspira al extrañamiento, la arbitrariedad y la presencia de lo inhabitual (Camurati, 1980: 141). Es un lenguaje fuertemente elitista (aquí cobra significación nuevamente la imagen de la llave del primer verso), que se distancia del habla común. Éste último, en todo caso, sirve para nombrar objetivamente al mundo; el lenguaje creacionista, en superación

de ello, tiene un matiz mágico (manipulado siempre por la conciencia) por el cual el poeta logra textualizar una nueva realidad no prosaica, más bien encantada (al respecto, ver el manifiesto *La poesía* en Huidobro, 2003: 1296-1298).

Ars poétique

El poema “Ars poétique”, de Rodrigo Lira, pertenece al libro *Proyecto de obras completas* (1983) y engarza en la misma línea de una serie de textos suyos caracterizados por constituir una

reflexión (meta)poética a través de la reescritura paródica o la crítica (casi directa, al estilo de la crónica) sobre el panorama poético chileno del siglo XX. El texto “Ars poétique, deux”, en que reescribe el famoso texto de Lihn “Porque escribí”, corresponde al primer tipo de reflexión; y el texto “‘78: Panorama poético santiaguino o los jóvenes tienen la palabra” corresponde a la reflexión del segundo tipo. A continuación se transcribe el poema “Ars poétique”.

Ars poétique

Para la galería imaginaria

Que el verso sea como una ganzúa
 Para entrar a robar de noche
 Al diccionario a la luz
 De una linterna
 Sorda como
 Tapia
 Muro de los Lamentos
 Lamidos
 Paredes de Oído!
 Cae un Rocket pasa un Mirage
 Los ventanales quedaron temblando
 Estamos en el siglo de las neuras y las siglas
 y las siglas
 son los nervios, son los nervios
 El vigor verdadero reside en el bolsillo
 es la chequera
 El músculo se vende en paquetes por Correos
 la ambición
 no descansa la poesía
 está c
 ol
 g
 an
 do
 en la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí
 culos de lujo, de primera necesidad,
 oh, poetas! No cantéis
 a las rosas. Oh, dejadlas madurar y hacedlas
 mermelada de mosqueta en el poema

El Autor pide al Lector diScurpas por la molestia (Su Propinaes Misuerdo)

A raíz de este poema -y en relación con el “Arte Poética”, de Huidobro- se analizarán las mismas instancias que fueron estudiadas en el apartado anterior: posición del poeta, el valor autónomo y absoluto de la creación, la relación del hombre con la realidad exterior, el elemento racional y el sentido del lenguaje poético.

Como reescritura paródica, el texto de Lira transgrede los fundamentos creacionistas que sirven de base para el poema/manifiesto de Huidobro. Los mismos son expresados a través de la técnica de la inversión, cuyo resultado radica, más que en una mera desestabilización, en un destronamiento del mismo y de todo el ideario que representa. Este poema de Lira puede leerse como un cuestionamiento y una recriminación a una de las poéticas y a uno de los poetas fundacionales de la poesía chilena e hispanoamericana, en general. En él se percibe el desencanto de un escritor que “en el límite de la palabra se cansa” y de una época que desconfía de los proyectos más ambiciosos y progresistas del pasado. Éste es un texto revisionista en que, tras el caos de su demolición, no surge con toda claridad una propuesta nueva. De surgir alguna, sería del carácter ciertamente festivo con que acaba, que lo asocia con el hombre común y corriente que ya había encontrado su espacio en la antipoesía parriana. La risa del texto, en ese sentido, no sólo constituye un agente destructivo, sino también un factor regenerador. A través de ella hace “bajar nuevamente al poeta del Olimpo” y crea la ilusión de devolver el gesto poético al pueblo (pero, sobre todo, al poeta anónimo -al del montón- que, bajo el peso de la enorme y poderosa tradición poética

chilena, puede sentirse ofuscado y disminuido por la consecuente y retadora angustia de las influencias que le toca experimentar⁵). Sobre esto último, cobra importancia el texto “78: Panorama poético santiaguino o los jóvenes tienen la palabra”, en que -tras echar un vistazo subjetivo-crítico a la historia de la poesía chilena a raíz de la impronta de Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Nicanor Parra, entre otros-, el sujeto de enunciación termina diciendo lo siguiente: “aunque esta era no esté pariendo ni medio, / las liceanas siguen rayándolos / en sus bolsones / y ahora que ya prácticamente nadie raya / las paredes de los baños, / en Santiago de Chile, al menos, / la Juventud / escribe” (2003: 112). En el fondo, es un gesto de reafirmación en medio de un ambiente que se percibe hostil.

En el poema “Ars poétique” se destaca, en primer lugar, la posición precaria desde la cual toma la palabra el sujeto de enunciación. Desde el principio del texto este sujeto se identifica con la figura del ladrón, que, tras exponer su deseo (robar al Diccionario), pasa a comentar picarescamente ciertos eventos catastróficos, que muy bien pueden aludir al Golpe de Estado de 1973 y a la sociedad alienada del capitalismo; para terminar asumiendo la postura de un empleado ambulante (casi mendigo), tal y como lo delata la irreverente nota al calce que pone fin al texto. La intensificación de esta ironía surge al momento en que, por el efecto de la intertextualidad, sobre este sujeto precario pesa el sujeto huidobriano del pequeño Dios. Así, éste no es sólo una suerte de pícaro que roba y pide propina, sino también la inversión (carnavalesca) del vate creacionista, que queda degradado a un espacio inferior desde

donde está obligado a emitir su discurso. Esta parodia, sin embargo, trasciende al sujeto de enunciación; podría percibirse una suerte de burla al mismo Vicente Huidobro a la luz del mismo título de este texto. El hecho de que esté expresado en francés podría aludir a un recriminable y sospechoso afrancesamiento por parte de este poeta, quien decidió, durante un tiempo de su vida, traducir y escribir en ese idioma parte importante de su obra (sobre todo la correspondiente a la de su tiempo de residencia en París). Sobre este tema, T. Flórez afirma que “desde su título, el poema de Lira se plantea desde la parodia hacia el proyecto moderno. Mirando a Huidobro, cuya filiación artística se realiza principalmente con Francia, Lira evidencia este modelo al colocar el mismo título en francés, mostrando el carácter parasitario de Huidobro respecto de las tendencias artísticas de dicho país (15).

Por lo dicho en el párrafo anterior, es importante notar que, junto con la inversión del sujeto huidobriano, también hay un trastorno de algunas imágenes claves del poema creacionista. Sobresale la imagen de la ganzúa, que sustituye y subvierte la de la llave. En las nuevas condiciones discursivas, el poeta, por tanto, no es un descifrador que ostenta el poder de una nueva verdad estética, sino una marginal que opera en la clandestinidad para usurpar parte de la misma. No obstante, esta verdad ya no está presentada como un mundo nuevo que inventa el poeta elegido, sino como un diccionario, lo que equivale, hasta cierto punto, a otra degradación paródica; pues, contrario a la palabra creacionista, la del diccionario es una palabra objetiva que busca una identidad con su(s) significado(s), no una palabra subjetiva y mágica capaz de

alcanzar universos inéditos e insospechados. En la imagen del diccionario se puede leer, así mismo, una posible crítica a la vanguardia como un arte que traiciona sus fundamentos contestatarios, al finalizar institucionalizado por la misma sociedad a la que se enfrentaba. Los versos que mencionan que el músculo está (de forma sugerente) colgando en dirección de Museos y Archivos, de tal manera lo corrobora.

Por otro lado, tanto el valor absoluto y autónomo de la creación poética así como el sentido de independencia en relación con la realidad exterior, a los que aspira el creacionismo desaparecen en la reescritura paródica de Lira. El mismo texto es una imitación de otro. No quiere ser totalmente original. Se hace dependiente del que le precede para lograr su enunciación efectiva. En ese sentido, también acude a las circunstancias –conflictivas y prosaicas– en las que se producen para hacer una manifestación, también conflictiva y prosaica, de las mismas. No se desprende la realidad exterior; más bien la reproduce. Es un texto cerrado (en el sentido de no abrirse a mundos nuevos, a la manera del creacionismo) que repite una realidad hermética y contradictoria. Sobre esto último, cobra significado la presencia de un ambiente amurallado de tapias sordas y paredes de oído. También cobran significado las alusiones al bombardeo que se ejecutó contra La Moneda el 11 de septiembre de 1973, tal y como lo evidencian los versos 10 y 11. En la misma línea, de igual manera cobra significado la referencia a una sociedad materialista y enajenada como muy bien puede ser la del capitalismo.

El elemento racional, de tanta envergadura para el creacionismo, también queda afectado en el texto de Lira. Por un lado, ello se puede comprobar en la sustitución que hace de “cabeza” por “bolsillo” en el verso 15. Reduce el valor intelectual a una valía meramente económica correspondiente a un cuerpo social que pertenece indisolublemente a una época enferma y neurasténica. En ese sentido, la de este poema (contrario al de Huidobro) es una razón trastornada. Es, precisamente, este desequilibrio racional el que despliega el caos que expresa el texto, haciendo de su escritura un discurso ciertamente esquizofrénico. Por otro lado, puede leerse una alusión a esta racionalidad degradada en la imagen de la linterna de los versos 3 y 4. Si, desde la Ilustración, la razón ha sido expresada por la metáfora de la luz (se piensa en una luz viva y resplandeciente), en el poema de Lira ésta no es más que una mínima iluminación producida artificialmente por un aparato eléctrico y portátil.

A esto hay que añadir el sentido de un lenguaje (anti)poético basado, principalmente, en una expresión más cercana a lo prosaico y a lo coloquial. Los últimos versos, en que el sujeto convida a no cantar a las rosas sino a convertirlas en mermelada de mosqueta en el poema, así lo podrían comprobar. Ésta es una imagen plenamente carnavalesca de la belleza⁶; la degrada al nivel de un pequeño banquete listo para ser consumido. La nota al calce, en la que el poeta pide (no ofrece) disculpas y exige una propina por su gesto que apela a la lástima, es también una prueba del tipo de lenguaje sobre el que Lira construye su poema. Toman una significación particular los errores gramaticales y de sentido en esta nota al calce, pues, por ello, este lenguaje se

acerca todavía más al habla y a la escritura del sujeto que, desde su condición precaria, toma la palabra. Éste es un lenguaje totalmente anticreacionista. En él se hallan la hibridez y la impureza que tanto combatió Huidobro.

III. Breve nota sobre la lógica estructural en ambos poemas

Por último, resulta prudente enfrentar las estructuras sobre las que se construyen ambos poemas. La estructura del texto “Arte poética”, de Huidobro, está regida por la lógica de lo ascendente. La del texto “Ars poétique”, de Lira, por el contrario, está regida por la lógica de la inversión.

Lo superior que implica la lógica de la estructura del poema de Huidobro se puede comprobar mediante su lenguaje elevado, el cual es enunciado, a su vez, por un sujeto que pertenece a una alta condición jerárquica: es un pequeño Dios. Además, tal movimiento ascendente se puede constatar de igual manera en dos momentos claves del texto: los que corresponden a la tercera y cuarta estrofas. En la primera de éstas, ofrece la imagen del músculo que cuelga en función de encumbrar el vigor verdadero en la cabeza, entendida ésta no sólo como la parte más alta del cuerpo sino también como la más noble de las facultades humanas (la razón). En la segunda, se utiliza la palabra “florecer” para significar el nuevo canto creacionista de los poetas. En ello se puede rastrear una imagen móvil y ciertamente ascendente por la cual se supera el poema tradicional y mimético.

Lo inferior que implica la lógica de la estructura del poema de Lira puede, por su parte, ser percibido en el uso de un lenguaje caótico, prosaico y

coloquial. La condición precaria y picaresca del sujeto que lo enuncia redundante sobre lo mismo. Así puede verse también la degradación de ciertas imágenes: la llave (de iniciados) del poema de Huidobro pasa a ser ganzúa de ladrón en el de Lira; la verdad revolucionaria de la estética creacionista se convierte en linterna y en instancia institucionalizada; la invención de mundos nuevos cede el paso a la reproducción de un espacio hermético, conflictivo y contradictorio; el estimulante ciclo de los nervios se reduce a un enfermizo siglo de neuras y de siglas; la razón queda rebajada a la ambición materialista; y la poesía no es más que pitanza de poca monta. En esta lógica de la inversión toman importancia dos momentos específicos del poema. Uno corresponde a la disposición tipográfica de la palabra “colgando”, por la cual se torna más concreto el significado de lo expuesto.

Al respecto, es importante ver que Lira sustituye la palabra “músculo” (ya disminuida ante la razón en el poema de Huidobro) por “poesía”. Con ello intensifica, aún más poderosamente, el envilecimiento que ha sufrido ésta en su poema; es decir, la poesía no sólo ocupa un lugar inferior en el poema de Lira, sino que hace que ocupe el lugar inferior que el mismo Huidobro había reservado para el concepto “músculo” en su poema. El segundo momento corresponde al encabalgamiento de uno de las últimas líneas del texto, la cual completa el sentido de hacia dónde está colgando la poesía. Dice que cuelga “En la dirección de Bibliotecas Archivos y Museos en Artí”, para continuar en la próxima línea añadiendo, de forma sugestiva, lo siguiente: “culos de lujo, de primera necesidad”. Esto último descubre las verdaderas intenciones del

sujeto: ubicar la poesía en una zona corporal tradicionalmente estigmatizada: el trasero. De manera que el sujeto de enunciación desplaza estratégicamente a esta noción de “culo” (caracterizado carnavalescamente por el lujo y por las necesidades supremas) las instituciones (de gran peso oficial) a las que hace referencia. Asimismo, resulta casi imposible dejar de percibir en la primera parte de la palabra cortada por el encabalgamiento (Artí) una alusión al arte en sí (sobre todo el creacionista), el cual también quedaría reubicado en tal desacreditada zona del cuerpo.

Por lo visto, la inversión que produce el texto de Rodrigo Lira no sólo se da a un nivel superficial de significados y temas, sino que también ocurre a un nivel de mayor profundidad, en la estructura.

Conclusión

¿Cuál es la función de esta reescritura paródica que lleva a cabo, en su texto, Rodrigo Lira? A través de una lectura que conciba la burla como un elemento meramente destructor, se podría responder a la anterior pregunta de forma limitante y negativa. En tal caso, reescribir paródicamente el “Arte poética”, de Vicente Huidobro, constituiría un gesto maliciosamente lúdico, primitivamente gratuito; una transgresión ciertamente ingeniosa; pero sin valor alguno.

Existe, sin embargo, la posibilidad de trascender la inmediatez que implica la respuesta anterior. Para ello, la parodia constituye algo más. Para V. Bravo, ésta es una acción destructiva por la cual se “desmonta y niega los valores del modelo (reescrito) en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace un homenaje”

(1997: 118). En la misma línea, W. Booth afirma que, tras el caos de la parodia, debe surgir un sentido renovado: “hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado, incongruente y superior” (citado en Bravo, 1997: 118).

De acuerdo con lo citado, la función de la reescritura paródica del texto de Lira puede radicar, por una parte, en una crítica a uno de los modelos poéticos de mayor peso no sólo en la época de las vanguardias, sino en la misma tradición de las letras hispanas a la que se ha adaptado. Con tal crítica se pretende someter algunos fundamentos de la estética creacionista a una revisión irreverente y perturbadora que dé cuenta de sus debilidades y pretensiones, que si bien fueron válidas en su momento para lograr una renovación lírica, en la actualidad (re)aparecen (desde la perspectiva del poeta) expuestas en su desnudez y caducidad. No es nuevo el obrar de Lira, más bien es una continuación del proceder anticanónico y desestabilizador de la antipoesía parriana. A lo antedicho, parafraseando un planteamiento de F. Sinopoli, se puede decir que para Lira, el gesto de Huidobro constituye “una señal de desafío hacia la tradición que, lejos de aparecer como una pesadilla –como lo había sido para los modernistas, queda involucrada en el juego literario y entendida como un blanco al que hay que apuntar críticamente” (2002: 191).

Por otra parte, la función de tal reescritura se puede percibir como un acto de corrección y complementariedad. En ese sentido, al idealismo, a la seriedad y al elitismo creacionistas, el texto de Lira añade el gesto de un *Otro*, expresado a través de las voces (poéticas o no) y de las posturas de los excluidos por el proyecto huidobriano; todo esto

dentro de una unidad discursiva y antipoética lo suficientemente ambivalente como para poder lograr tal propósito. Así, la gravedad y la belleza creacionistas quedan dialógicamente enfrentadas a la carnavalización y a lo grotesco del texto de Lira.

Recibido: 1-11-07

Aceptado: 25-01-08

NOTAS

¹ Es en libros como *Ecuatorial* (1918), *Poemas Árticos* (1918) y *Altazor* (1931), entre otros, que la crítica rastrea –más allá de cualquier alcance meramente teórico o conceptual– una poética creacionista de ascendiente y plena concreción (Cuneo, 1977: 67; Hahn, 1998: 43; Yurkiévich, 2003: XVI).

² Se utilizará la abreviatura *Int.* al momento de hacer referencia a un texto ubicado en Internet. Una información detallada sobre tal texto se encuentra en la sección bibliográfica de este trabajo.

³ “Arte poética” pertenece al poemario *El Espejo de agua* (1926) de Vicente Huidobro; “Ars poétique” aparece en el libro *Proyecto de obras completas* (1983), de Rodrigo Lira. Este último es una compilación póstuma de varios de los poemas del autor, realizada por Manuel Vicuña y Roberto Merino. Incluye asimismo un prólogo de Enrique Lihn.

⁴ Tal idea había sido elaborada inicialmente por Huidobro en su manifiesto *Non Serviam*, de 1914.

⁵ Al respecto, hay que recordar el severo ambiente antagonista entre los máximos poetas de Chile de las primeras décadas del siglo XX. Su historia, así como las anécdotas respectivas, queda recogida en el libro *La guerrilla literaria* (1992), de Faride Zerán. Sería posible rastrear una tradición de estas guerrillas a lo largo de la historia de la poesía chilena (sobre todo la correspondiente al siglo XX). Un conato de ello ocurrió en el 2004 a causa de la antología *Cantares: nuevas voces de la poesía chilena*, dirigida por Raúl Zurita.

⁶ Bajtín afirma que la risa y el alimento son, entre otros, una realidad simplificada de lo inferior (1995: 154).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1995.
- Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros: Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Blume Sánchez, Jaime. “Rodrigo Lira, poeta post-moderno”. *Literatura y Lingüística* 7 (1994). <http://www.letras.s5.com/lira220903.htm>
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- Cuneo, Ana María. “Análisis de *Espejo de agua*, poema de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura* 8 (1977): 67-82.
- Dapaz Strout, Lilia. “Presencia de Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas”. *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979): 351-358.
- Flórez, Teresa. “El Palacio de la Moneda: La configuración de un espacio limítrofe”. Ensayo sin publicar.
- Goic, Cedomil. “Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: *perit ut vivat*”. *Obra poética*. Por Vicente Huidobro. Madrid: Conaculta y Fondo de Cultura Económica de México, 2003. 1561-1568.
- Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile: Lom, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Madrid: Conaculta y Fondo de Cultura Económica de México, 2003.
- Lira, Rodrigo. *Proyecto de obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2003.
- Morales, Andrés. “Huidobro en España” *Obra poética*. Por Vicente Huidobro. Madrid: Conaculta y Fondo de Cultura Económica de México, 2003. 1409-1422.
- Picó, Joseph, comp. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998.
- Pizarro, Ana. “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”. *Mapocho* 18 (1969). http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos_ana_pizarro.htm
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: Lom, 2000.
- Yurkiévich, Saúl. “Vicente Huidobro, logros y milagros”. *Obra poética*. Por Vicente Huidobro. Madrid: Conaculta y Fondo de Cultura Económica de México, 2003. xv-xviii.
- Zerán, Faride. *La guerrilla literaria*. Santiago de Chile: Bat, 1992