

SOBRE HUIDOBRO Y LA POESÍA VISUAL

Eduardo Llanos Melussa
Universidad Diego Portales
eduardo.llanos@udp.cl

En “La creación pura”, ensayo publicado primero en francés en *L’Esprit Nouveau* (abril de 1921), Huidobro aboga por una estética menos metafísica y más “científica”, y de ese modo propone comenzar por estudiar las fases y aspectos en que el arte se ha presentado o puede presentarse:

Estas frases pueden reducirse a tres, y para designarlas con mayor claridad, he aquí el esquema que imaginé:

Arte inferior al medio (*Arte reproductivo*)

Arte en armonía con el medio (*Arte de adaptación*)

Arte superior al medio (*Arte creativo*)

Cada una de las partes que componen este esquema, y que marca una época en la historia del arte, involucrará un segundo esquema, también compuesto de tres partes y que resume la evolución de cada una de aquellas épocas:

Predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.

Armonía entre la sensibilidad y la inteligencia.

Predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia.

Si hacemos un cuadro de doble entrada con las tres *fases* y los tres *aspectos* que, según Huidobro, el arte ha presentado o puede presentar, tendremos nueve grandes posibilidades.

TRES FASES DEL ARTE	Inteligencia predomina sobre la sensibilidad	Equilibrio entre inteligencia y sensibilidad	Sensibilidad predomina sobre la inteligencia
Arte reproductivo (Inferior al medio)			

Arte de adaptación (en armonía con el medio)			
Arte creativo (superior al medio)			

Dado que en su concepto de “arte” Huidobro incluye la literatura, este cuadro bidimensional podría transformarse en tridimensional si agregáramos los géneros (narrativa, drama, poesía) como tercera variable.

Dejo lo anterior para un segundo artículo, y en el presente paso a preguntarme en cuál o cuáles de estos nueve casilleros cabría clasificar la poesía visual de Huidobro. Huelga aclarar que la tarea clasificatoria es apenas un comienzo y no un fin en sí mismo de la crítica; sin embargo, el gesto huidobriano es más heurístico que taxonómico, y en tal sentido se puede tomar como una invitación a explorar sus virtualidades y sus virtudes.

Razones técnicas me impiden incluir en esta revisión los “poemas pintados” (admirablemente recuperados por la edición crítica de Cedomil Goic, con introducción especial de Rosa Sarabia). Empezaré por examinar tres caligramas que Huidobro incluyó en *Canciones en la noche* (1913), es decir, antes que Apollinaire publicara en libro sus famosos caligramas (por otro lado muy distintos)¹. He aquí “Triángulo armónico” (publicado inicialmente en *Musa Joven*, N° 1, octubre de 1912, p. 46)²:

¹ En cualquier caso, los caligramas están lejos de ser un aporte del siglo XX. Las antologías y estudios dedicados al tema muestran muy bien que eran ya conocidos y cultivados en la Grecia antigua.

² En adelante sigo las versiones y notas de *Obra poética* (2003). Este poema figura en la p. 211.

Thesa
 La bella
 Gentil princesa
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa
 Thesa es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín
 Todos la adoran como una diosa, todos hasta el Mikado
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado
 Y siempre está risueña, está sonriente
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores amantes
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Besa.

Aunque este caligrama tiene forma de rombo antes que de “triángulo”, ello se explica porque el carácter “armónico” se debería precisamente a que el triángulo parece duplicado por su reflejo en el agua. Recordemos que el *espejo de agua* es una imagen clave en Huidobro; además, la flor de loto —que crece precisamente en medios acuáticos— está mencionada explícitamente en el octavo verso. El poeta ofrece, pues, una viñeta nipona, una escena imaginaria, narrada y al mismo tiempo “pintada”. Pero esta “japonería de estío” (no de *estilo*) es un ejercicio antes que un poema logrado. Para empezar, la rima resulta un tanto mecánica y categorial: *Thesa / princesa, japonesa / traviesa*³. Con todo, no presenta versos forzados, exceptuando “De nadie se sabe que haya su amor logrado”, donde el hipébaton pone innecesariamente de relieve la pobreza de la rima en participio (*-ado*). Si recordamos que Huidobro escribió este poema a los diecinueve años, debemos reconocer que el ejercicio escritural revela precocidad creadora.

³ Por cierto, las rimas más creativas involucran palabras no demasiado comunes y, sobre todo, que no pertenecen a la misma categoría gramatical. De otro modo sería muy fácil hacer rimas con adjetivos (*oso-oso, esa-esa*) o formas de igual terminación (*ando-ando, endo-endo, ar-ar, er-er, ir-ir, etc*).

La temática japonesa reaparece en los caligramas siguientes. Véase, por ejemplo, “Fresco nipón”:

Cuando al morir el sol dora la nieve del Fusiyama
 Los paisajes nipones en mi cerebro copio
 Siento el olor que el crisantemo derrama
 Los vagos, dulces sueños de opio.
 Veo el campo inerme
 La pagoda muda
 Donde duerme
 Budha
 Siento
 La voz viva
 El dulce lamento
 De las cuerdas de la diva.
 Como una pálida flor morisca
 Envuelta en un raro manto de tisú
 Una princesa cruza en su rápido giuriska
 Y oigo el canto de un uta melodioso de Azayasú.

Si se compara este poema con “Triángulo armónico”, parece una variante inversa: también consta de dos triángulos, pero no unidos, sino opuestos en sus vértices. La alusión al Fusiyama (o Fujiyama) autoriza para ver en esta forma la imagen del célebre volcán (abajo) expulsando una fumarola triangular (arriba). Esto parece reproducir una imagen de postal (“los paisajes nipones en mi cerebro copio”), lo que en principio permitiría considerar el poema como un ejemplo de lo que el propio Huidobro llama “arte reproductivo”, es decir, inferior al medio. Por otro lado, el poema tiene más aspecto de clepsidra que de cualquier otra cosa, aunque esa forma no se correlacione con su contenido. En todo caso, se percibe un enriquecimiento de la rima, que deja de ser categorial, como en el caligrama anterior.

Considerando la época en que fue escrito y la corta edad del autor (a lo sumo veinte años), se impone reconocer una vez más su talento y su talante. Omito, entonces, comentarios sobre “Nipona”, tercer caligrama de *Canciones en la noche*, porque no introduce elementos muy distintos de los ya comentados a propósito de los dos primeros.

Paso ahora a examinar el cuarto caligrama, “La capilla aldeana”. Como lo insinuara Braulio Arenas en su prólogo a la primera edición de las *Obras completas* de Huidobro, el poema comienza invocando a un ave, pero también evocándola, pues los primeros versos semejan tanto la cruz de una capilla como la silueta de un

pájaro. Se trata, pues, de ese mecanismo inconsciente que Freud llamó *condensación*, no muy diferente de lo que más tarde Koestler llamara *biasociación*. Y si aplicamos las ideas de Jakobson, reconoceremos además una función poética doblemente ecuacional, pues la *combinación* de las palabras parece equivaler a la *selección* de las mismas, y al mismo tiempo las imágenes discursivas se refuerzan con las imágenes icónicas (ave y cruz). En otras palabras, el *sintagma* nos reenvía al *paradigma*, y los versos reales dejan entrever unos versos potenciales o, mejor dicho, virtuales.

Si alguien creyera que estoy forzando una lectura semiológica o semi-lógica de este caligrama, pediría releer el verso que dibuja la mitad de la cúpula: “Une tus notas a las de la campana”. Claramente, el poeta pide al ave que sume las notas de su canto a las notas del campanario, de modo que todas se confundan y fundan en una sola cosa. Esta suerte de ecumenismo ecosistémico fusiona la naturaleza (el ave) y el espíritu (pues las campanadas convocan a la grey). Nótese que los versos siguientes refuerzan esa fusión entre naturaleza y espíritu: “Se esparce en el paisaje el aire de una extraña / Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja / Algo como un rocío lleno de bendiciones / Cual si el campo rezara una idílica queja / Llena de sus caricias y de sus emociones”. El paisaje es a un tiempo visible y palpable (piel), fresco (aire, rocío), pero también cálido (como vellón de oveja). Más adelante las imágenes se tornan antropomórficas: “La capilla es como una vieja acurrucada”; sin embargo, esa anciana nos devuelve al símil previo de la iglesia como pordiosera: “La capilla está ante la paz de la montaña / Como una limosnera está ante una capilla”. Una vez más, esa imagen se refuerza con otros versos: “Junto a ella como una bandada de mendigos / Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños”. Es decir, los mendigos se parecen también a las aves (forman una *bandada*) y los castaños se parecen a los mendigos (*se agrupan, se acercan*).

Si bien la figura del párroco desentona un poco (“En el paisaje agreste con castidad de lino / Pinta un brochazo negro la sotana del cura”), ello es congruente con la orientación ecosistémica ya apuntada, que en sí misma no tiene nada de anticlerical; antes bien, Huidobro pudo aprenderla de los propios jesuitas que lo educaron.

Por cierto, “La capilla aldeana” no es un poema perfecto. Por ejemplo, hacia el final el verso “Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas” crea un problema evitable, pues su longitud desperfila el contorno de la capilla; sin embargo, ello se debe a que en él sobra por completo el verbo “crujen”, pues anula la metáfora introducida por el verbo “roncan”. Para decirlo en términos huidobrianos, que las tablas crujan es un hecho habitual, propio de un texto reproductivo, mientras que las tablas roncadoras son un hecho estético nuevo. Con todo, parece más cerca de su ideal estético que los demás caligramas, pues como globalidad constituye un arte creativo y en armonía con el medio.

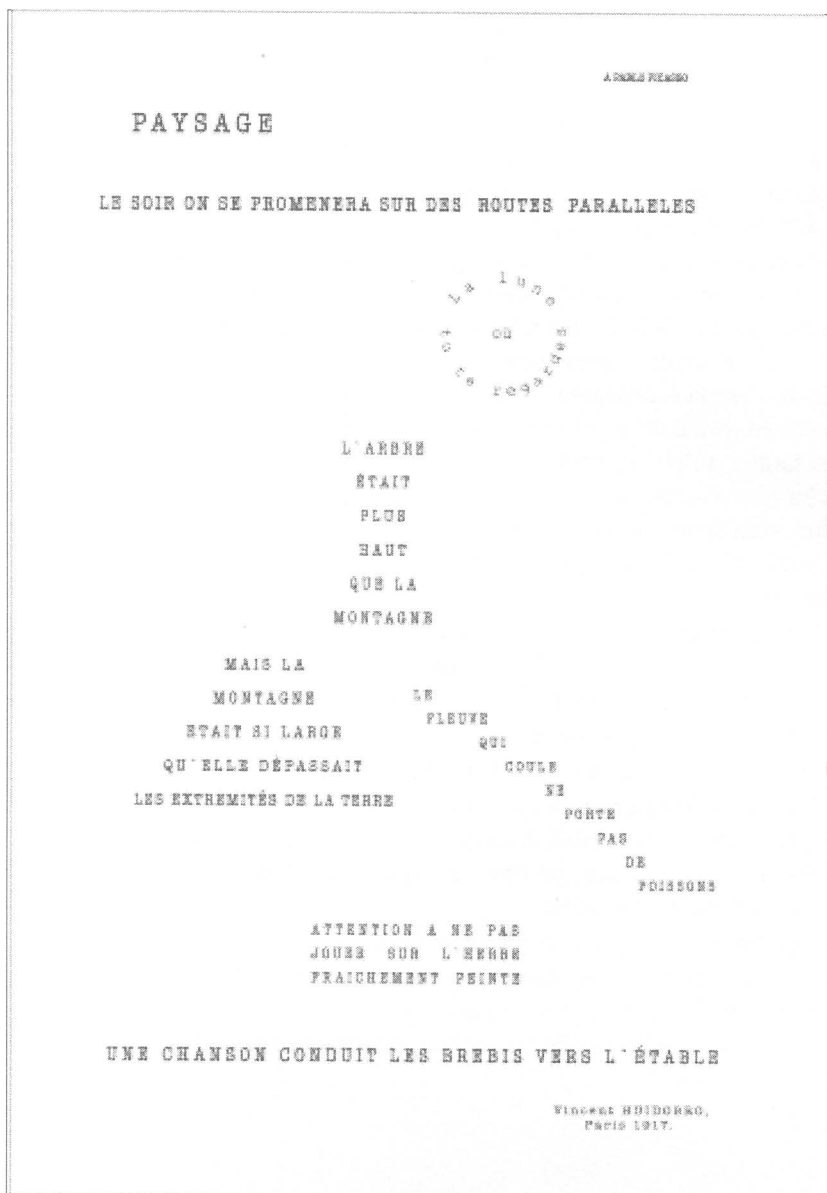
Ave
 canta
 suave
 que tu canto encanta
 sobre el campo inerte
 sones
 vierte
 y ora-
 ciones
 llora.
 Desde
 la cruz santa
 el triunfo del sol canta
 y bajo el palio azul del cielo
 deshoja tus cantares sobre el suelo.
 Une tus notas a las de la campana
 Que ya se despereza ebria de mañana
 Evangelizando la gran quietud aldeana.
 Es un amanecer que en una bondad brilla
 La capilla está ante la paz de la montaña
 Cómo una limosnera está ante una capilla.
 Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
 Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
 Algo como un rocío lleno de bendiciones
 Cual si el campo rezara una idílica queja
 Llena de sus caricias y de sus emociones.
 La capilla es como una vieja acurrucada
 Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
 Junto a ella como una bandada de mendigos
 Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
 Que se asoman curiosos por todos los postigos
 Con la malevolencia de los viejos huraños.
 Y en el cuadrito lleno de ambiente y de frescura
 En el paisaje alegre con castidad de lino
 Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
 Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
 Parece que se metiera al fondo de la capilla
 Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
 Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
 Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
 Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
 La oscuridad va amalgamando confundiendo así las cosas
 Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud de campanario.

En contraste, el poema “Paysage” de *Horizon carré* (París, 1917) está programáticamente distanciado de esa armonía. Desde luego, ya el título del libro quiere oponerse a la naturaleza, donde el horizonte jamás tiene un aspecto cuadrado. Asimismo, lo que el poema ofrece dista mucho de ser propiamente un paisaje; además, está escrito en francés, como los otros poemas que integran el volumen. El poeta ha cambiado el medio y la lengua nacionales por un medio y una lengua internacionales; ha abandonado Santiago (otra “capilla aldeana”) en busca de París (un templo laico donde se idolatra al dios llamado razón). De ahí quizás las paradojas del poema. El primer verso está dispuesto en círculo: “La lune où tu te regardes”, pero esa misma circularidad evoca también un espejo, puesto que el lector puede mirarse en ella. Hacia el centro, unos versos en forma de árbol sin ramas: “L’arbre / était / plus / haut / que la / montagne” [El árbol era más alto que la montaña]. Enseguida, seis versos en forma de montículo, que resulta ser una montaña: “Mais la / montagne / était si large / qu’elle dépassait / les extrémités / de la terre” [Pero la montaña era tan ancha que excedía los extremos de la tierra]. Como se puede notar, el árbol “descrito” sólo tiene sentido en la escritura y no pretende remitir a ningún árbol real; a su turno, la montaña, aunque más pequeña que el árbol, resulta tener una base que sobrepasa al propio planeta.

Entre el árbol y la montaña fluyen nueve palabras: “Le / fleuve / qui / coule / ne / porte / pas / de / poissons” [el río que corre no lleva peces]. Es decir, este río no sólo no lleva peces, sino que subliminalmente evoca la contaminación, ya que *poissons* (peces) suena similar a *poisons* (venenos). Además, del río se dice “qui coule” y no “que coule”, de modo que resulta así transformado en persona.

Por si todo lo anterior no fuera suficiente, el poema marca aún más una mayor distancia respecto del entorno natural, pues abajo a la derecha hay un cartel que reza: “Attention à ne pas / jouer sur l’herbe / fraîchement peinte” [Atención, no jugar sobre la hierba recién pintada].

Finalmente, el poema concluye con un verso creacionista: “Un chanson conduit les brebis vers l’étable” [una canción conduce a las ovejas hacia el establo]. He aquí de nuevo la confluencia de dos mundos en uno solo: la canción (otro nombre del propio poema) guía a las ovejas, la cultura supedita a natura.



Este poema parece escrito con arreglo tanto al credo creacionista como a la estética cubista. Funciona programáticamente como un antipaisaje, un caligrama de “segunda generación”, pues consta de varios minicaligramas esquemáticos: una luna,

un árbol, una montaña, un río, un cartel. Es, pues, un sistema de sistemas y un ejemplo de “arte creativo”. Parece además correlativo al medio de entonces: más cinematográfico que pictórico, más imaginativo que sensitivo. Sin embargo, siendo todo lo experimental que podía ser, tiene muy poco de experiencial, y me temo que su lugar natural no es el corazón de los lectores, sino la página de alguna historia ilustrada de la literatura de vanguardia o la cita final del comentario de un biznieto que, como yo mismo ahora, aún no decide hasta qué punto admirar o agradecer al bisabuelo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Huidobro, Vicente. *Horizon carré*. París: Paul Birault, 1917.

———. *Obras completas*. Edición de Braulio Arenas. Santiago: Zig-Zag, 1964.

———. *Obra poética*, Edición crítica de Cedomil Goic. Madrid: Ediciones Universidad Católica de Chile, Colección Archivos, N° 45, 2003.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. England: Arkana, 1989.

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo estudia la poesía visual de Huidobro desde la perspectiva abierta por la teoría creacionista del propio poeta, en particular por su esquema de tres fases y tres aspectos del arte. Concretamente, se examinan tres caligramas juveniles (“Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Capilla aldeana”), más el poema visual “Paysage”, escrito en francés. La búsqueda experimental guió al poeta hacia la escritura creativa, pero con predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), poesía visual, “Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Capilla aldeana”, “Paysage”

ON VICENTE HUIDOBRO'S VISUAL POETRY

In this article I study Vicente Huidobro's visual poetry from the stand point of the poet's own theoretical texts, in particular his schema of the three phases and three aspects of art. To this end, I undertake a close reading of three calligrams composed by Huidobro in his early years (“Triángulo armónico” [Harmonic triangle], “Fresco nipón” [Japanese Fresco], “Capilla aldeana” [Village Chapel], as well as his visual poem “Paysage” [Landscape], composed somewhat later in French. The poet's experiments with form, marked by intelligence more than by sentiment, eventually led to the development of his epoch-making Creationist poetics.

KEY WORDS: Vicente Huidobro(1893-1948), visual poetry, “Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Capilla aldeana”, “Paysage”.

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008