

SOBRE HUIDOBRO Y LA POESÍA VISUAL¹

EDUARDO LLANOS MELUSSA
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

RESUMEN

Este artículo examina 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. Finalmente, como resultado del análisis, cabe concluir que la búsqueda experimental guió al poeta hacia la escritura creativa, pero con predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.

ABSTRACT

This article explores the Huidobro’s visual poetry from the perspective that the poet opened writing about the art, in particular his scheme of three phases and three aspects of art. Specifically, it examines three caligrams written in his youth (“Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Capilla aldeana”), and then the visual poem "Paysage", written in French. Finally, as a result of the analysis, we may conclude that the search guided the poet toward creative writing, but with predominance of intelligence on the sensitivity.

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 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.”

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en la *Revista Anales de Literatura Chilena* 9 (2008): 37-45, en el contexto de un dossier sobre Huidobro.

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 bien podría transformarse en tridimensional si agregáramos los géneros (narrativa, drama, poesía) como tercera variable.

Dejo lo anterior para un segundo artículo, y 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 posible del trabajo crítico, no un fin en sí mismo; empero, siendo el gesto huidobriano es más heurístico que taxonómico, es razonable tomarlo 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 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).² He aquí “Triángulo armónico” (publicado inicialmente en *Musa Joven*, N° 1, octubre de 1912, p. 46)³:

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa

² En cualquier caso, los caligramas están lejos de ser un aporte del siglo XX; de hecho, las antologías y estudios dedicados al tema muestran muy bien que eran ya conocidos y cultivados en la Grecia antigua. Ver: [1] Miguel d’Ors: *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*. Universidad de Navarra Ediciones, Pamplona, 1977, 123 pp. [2] Samuel Feijóo: “Las estructuras del verso (exposición histórica)”. *Crítica lírica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, tomo II, pp. 270-415. [3] Armando Zárate: *Antes de la vanguardia: historia y morfología de la experimentación visual. De Teócrito a la poesía concreta*. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1976, 122 pp.

³ En adelante sigo las versiones y notas de *Obra poética*, Edición crítica de Cedemil Coic (Ediciones Universidad Católica de Chile, Colección Archivos, N° 45, Madrid, 2003, 1.817 pp.), donde este poema figura en la p. 211.

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, y la rima resulta un tanto mecánica y categorial: *Thesa / princesa, japonesa / traviesa*.⁴ Con todo, no presenta versos forzados, exceptuando “De nadie se sabe que haya su amor logrado”, donde el hipérbaton pone innecesariamente de relieve la pobreza de la rima en participio (-*ado*). Sin embargo, dado que Huidobro escribió este poema a los diecinueve años, debemos reconocer que el ejercicio escritural revela precocidad creadora.

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.

⁴ Por cierto, las rimas más creativas involucran palabras no demasiado comunes y, sobre todo, que no pertenezcan 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*).

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, en “Fresco nipón” se percibe un enriquecimiento de la rima, que supera el nivel meramente categorial del 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 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 entonces 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 cree que estoy forzando una lectura semiológica o semi-lógica de este caligrama, le sugeriría 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 fundan y confundan en una sola armonía. 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 asemejan también a las aves (forman una *bandada*) y los castaños se asimilan 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.

A v e
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.

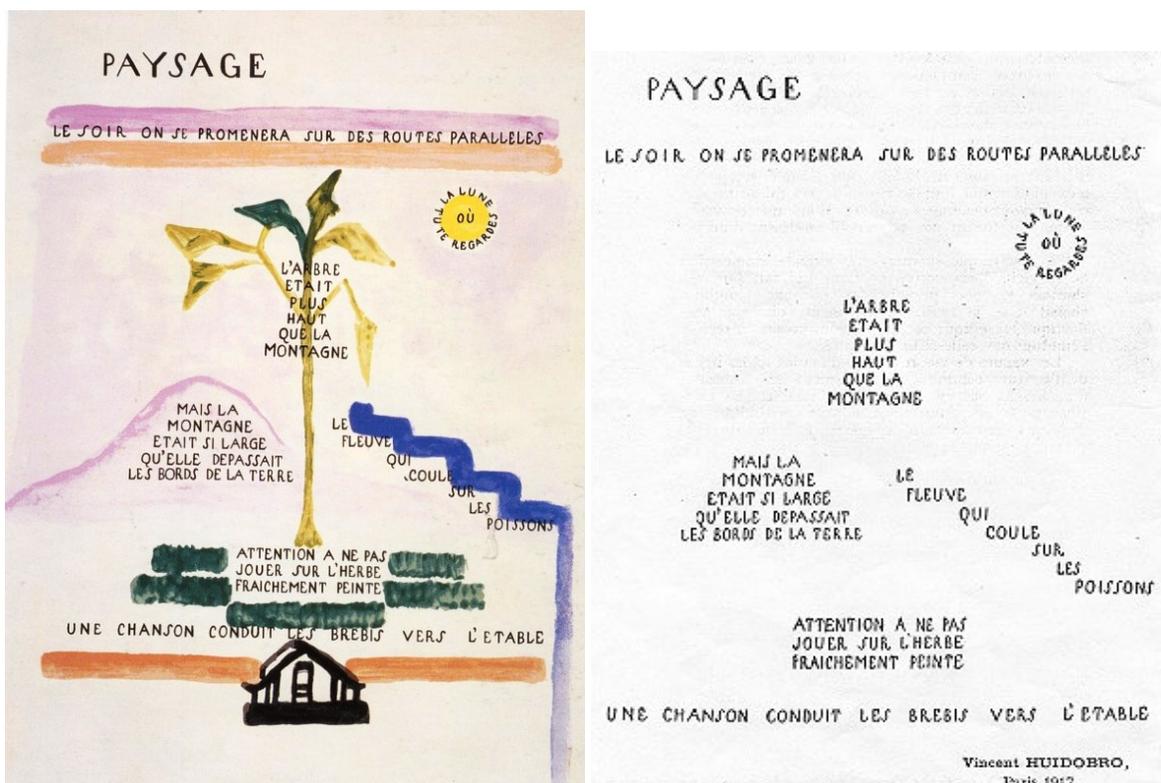
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.

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 viejita 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 cuadrado 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 roncan, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

Desde luego, “La capilla aldeana” es un poema perfectible. Por ejemplo, hacia el final hay un verso, “Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas”, cuya excesiva longitud (doce palabras y 72 espacios) se pudo evitar omitiendo 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 constituyen un hecho estético nuevo. Con todo, este caligrama parece más cerca de su ideal estético que los previos, pues como globalidad es un aporte creativo y en armonía con el medio.



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” [la luna donde te miras], sólo que esa misma circularidad evoca también la de un espejo, puesto que el lector se mira 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, resultar 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]. ¿Por qué este río no lleva peces? Quizás no sea necesario responder la pregunta, puesto que no todos los ríos llevan peces y, en cualquier caso, un río creacionista no tiene por qué parecerse a ningún río real. Sin embargo, podría haber una razón adicional, ya que *poissons* (peces) suena similar a *poisons* (venenos); es decir, el verso sugiere subliminalmente que el río podría estar contaminado. 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 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 es una palabra que transforma al poema en autoalusivo, pues cantar equivale a poetizar, y además ese cantar guía a las ovejas; es decir, la cultura supedita a la natura. *Natura, non serviam*, había anunciado Huidobro.

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.