

Huidobro y la creación textual: fundamento rítmico de los caligramas¹

Claudio A. Vásquez
Universidad de Estudios Extranjeros
Osaka

En la obra de Vicente Huidobro se encuentran distintos ritmos caligramáticos fundados a partir de la unión motivada de factores tanto lingüísticos como figurativos, los que se enriquecen a través de otros elementos rítmicos complementarios de orden icónico, morfológico, sintáctico y semántico que precisan el ritmo individual de cada composición. A pesar de que Huidobro escribió 115 caligramas, aquí, por razones de espacio y de gusto personal, se han seleccionado los que representan mejor su labor poética en una dirección que apoya plenamente su credo creacionista.

INTRODUCCIÓN

Resulta curioso, por decir lo menos, postular que haya un patrón rítmico en poemas caracterizados por su atrevido diseño textual. De hecho, los caligramas no solo se alejan ostensiblemente de todo nuestro concepto

¹ El presente trabajo corresponde a la refundición y ampliación de una parte de la tesis doctoral, inédita, del autor, *Teoría creacionista y práctica rítmica en los caligramas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1994.

previo de métrica, sílabas contadas y, aun, de los logros magistrales del ritmo versolibrista. Sin embargo, al enfrentarnos a composiciones caligramáticas, tal propuesta no resulta tan extraña, considerando que si bien todo texto impreso se sirve del lenguaje y del espacio en el que se desarrolla, hay una diferencia fundamental cuando se comparan los caligramas con trabajos poéticos no figurativos, en verso tradicional o libre. Entre estos últimos y las composiciones que aquí nos ocupan, se advierte que unos y otros no difieren tanto por la naturaleza de sus componentes en juego, como por el distinto grado en que lo lingüístico y lo gráfico aprovechan las posibilidades combinatorias ofrecidas por la página impresa².

Por lo dicho anteriormente, los textos líricos no caligramáticos dejan fuera la posibilidad de que lo gráfico se constituya en una segunda articulación textual; situación que aprovechan los caligramas para potenciar aun más el sentido de la composición. Como contrapartida, tampoco resultaría posible imaginar un caligrama oral.

1. DEFINICIÓN

Los caligramas son textos literarios en los que se funden los elementos fónicos de la lengua, con un diseño gráfico. Tal fusión tiene carácter motivado³, pues se encuentran en relación de interdependencia en el tejido textual. Históricamente ha habido caligramas desde antiguo, pero no pasaban de ser:

“...juegos gráficos o geométricos sin compromiso con la estructura esencial del poema”. (Camurati 1980: 197 – 198)

En efecto, solo después de los experimentos poéticos de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) y con los *Calligrammes* de Apollinaire, vemos funcionando el despliegue textual como algo más que

² De hecho, Yurkievich 1978:83, toca este problema cuando afirma: “... se impone al poema un desarrollo que conecta según relaciones aleatorias, componentes muy disímiles [...]. Las formas regulares se relajan; se desintegra la columna tradicional, Huidobro la despliega en el espacio y juega con las variantes tipográficas para crear significantes visuales”.

³ Por ‘motivación’ se entiende: “... la justificación de un factor por medio de todos los otros, su concordancia con todos los otros” (Tinianov 1972:17).

un mero juego de habilidades gráficas. En este sentido, desde estos autores se puede hablar propiamente de un "*ritmo caligramático*".

Ahora bien, no se puede concluir a priori que se genere un solo tipo de caligrama a partir de esta unión entre lo gráfico y lo sonoro. Como ya se verá, si bien hay textos que enfatizan su concentración en la página, hay otros que se caracterizan por su dispersión en la misma. Como sea, la interacción de ambos componentes es lo que permite que haya poemas de distinta figuración textual; figuración que no ha de pensarse como una mera curiosidad o un capricho artificioso del poeta, ya que tales juegos gráficos posibilitan nuevos trayectos de lectura, con lo cual llegamos a la verdadera novedad de los poemas que aquí nos ocupan.

Si el despliegue textual no resulta caprichoso ni indiferente, se debe a que las figuras resultantes reduplican el sentido de cada composición. La redundancia que conlleva esta fusión está muy lejos de la arbitrariedad de los textos pragmáticos⁴ y del mero agregado lúdico de los antiguos *carmina figurata*.

2. LOS CALIGRAMAS DE HUIDOBRO

Huidobro ensayó una gran diversidad de formas caligramáticas, que han venido a enriquecer el género, lo que, además, ha implicado hacerse cargo de un criterio de clasificación que sea la base para un modelo de análisis de estos "poemas visuales". Así, aunque las observaciones que siguen sean válidas para el quehacer de otros poetas, los textos huidobrianos, como un trasunto de la teoría creacionista, constituyen por sí solos un campo homogéneo de estudio. No es del caso hacer aquí una reseña acabada de lo que sea el creacionismo, por tratarse de un credo bastante complejo, cuya explicación excede los marcos de este trabajo⁵. Sin embargo, el propio poeta define tal estética de una manera bastante más práctica y sencilla de lo que suele creerse, dice:

⁴ Para este interesantísimo problema de los textos pragmáticos, cfr. Coseriu 1969, especialmente pp. 246-247. Véase tb. Lázaro Carreter 1975:11-12.

⁵ Para una mejor comprensión de los límites del creacionismo, cfr. : Caracciolo Trejo 1974; Costa 1984; Goic 1974; Pizarro 1968; Yurkievich 1978.

“El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; *no escatima ningún recurso de la poesía tradicional*⁶, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de creación” (Huidobro 1976 : I, 733).

El dar cuenta cabal de los distintos tipos caligramáticos trabajados por nuestro autor, pasa por el análisis de tres problemas fundamentales relacionados con: las distintas formas del género lírico utilizadas en la composición de los caligramas; la íntima relación que llega a establecerse entre lo fónico y lo gráfico, y el variado grado de concentración o dispersión en la página y la fuerza icónica resultante. Atendiendo a tales características, a continuación se propone una triple categorización que permite realizar un estudio sistemático del ritmo de los caligramas huidobrianos, que es la siguiente :

- 2.1. ‘Tipo lírico’,
- 2.2. ‘Tendencia rítmica’,
- 2.3. ‘Diseño gráfico e iconicidad’.

2.1. TIPO LÍRICO

Se prefiere esta designación por sobre la de ‘tipo métrico’, tomando en cuenta que los caligramas de Huidobro rebasan la métrica tradicional y el versolibrismo, ya que, además, se encuentran algunas composiciones en prosa poética. Esto viene a dar un sentido de plenitud a la creación de sus caligramas, al interesarse por todas las posibilidades de expresión que ofrece la lírica. Así, al momento del análisis de los textos que interesan, podrán clasificarse en el tipo lírico que corresponda.

2.2. TENDENCIA RÍTMICA

Como hecho lingüístico, los caligramas benefician, en igual o distinto grado, la unión motivada entre los componentes fónicos y los gráficos, sin olvidar que no sería posible prescindir de ninguno de los dos factores

⁶ Destacado nuestro.

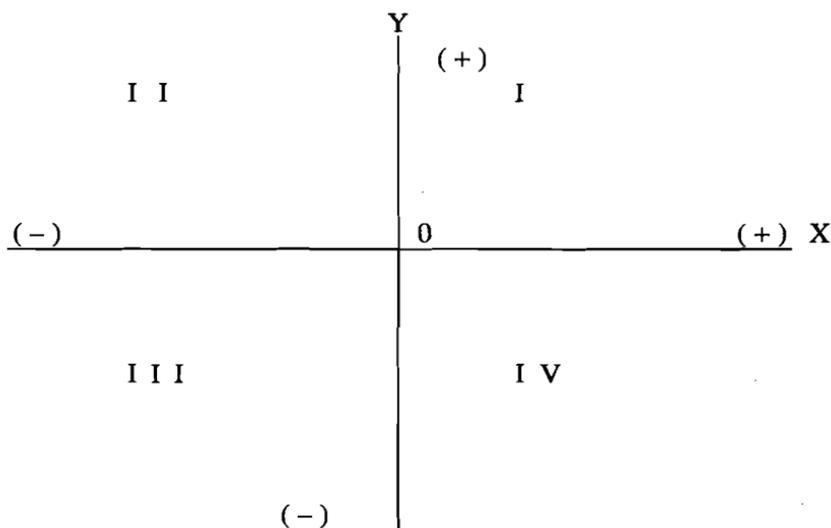
señalados en la composición de tales obras, puesto que se trata de una realización literaria de la lengua, en la cual los formantes lingüísticos y la figuración plástica funcionan activamente dentro de la relación.

Tal característica se hace aún más evidente si se tiene en cuenta que un caligrama es una modalidad singular del uso del idioma, pudiendo oponerse a una pluralidad de otros usos, tanto artísticos como pragmáticos, según lo lingüístico y lo plástico se combinen o no para generar textos de distinta índole.

El proceso combinatorio antes señalado puede objetivarse por medio de un razonamiento matemático basado en un sistema de abscisas. Aquí se considera lo *fónico* y lo *gráfico* en función de tal sistema; así, el componente fónico de los caligramas estará en el eje de las abscisas (X), mientras que lo gráfico se extenderá sobre el eje de las ordenadas (Y). Respecto de los valores positivo (+) o negativo (-), propio de todo gráfico, el primero se refiere a lo motivado de uno u otro componente, mientras que el segundo se remite a la inmotivación de los mismos⁷.

Por su parte, lo 'inmotivado' funciona a la inversa, dándose la selección arbitraria de sus formantes. En la instancia de la combinación de lo fónico y lo gráfico, y siguiendo el orden del sistema de abscisas, se dan los cuadrantes I, II, III y IV, como se ve en seguida:

FIGURA 1



⁷ Vide supra, nota 3.

Aquí lo fónico y lo gráfico se combinan del modo que se muestra a continuación:

CUADRANTE I : + X , + Y

CUADRANTE II : - X , + Y

CUADRANTE III : - X , - Y

CUADRANTE IV : + X , - Y

De la lectura de este gráfico se pueden concluir las siguientes realizaciones:

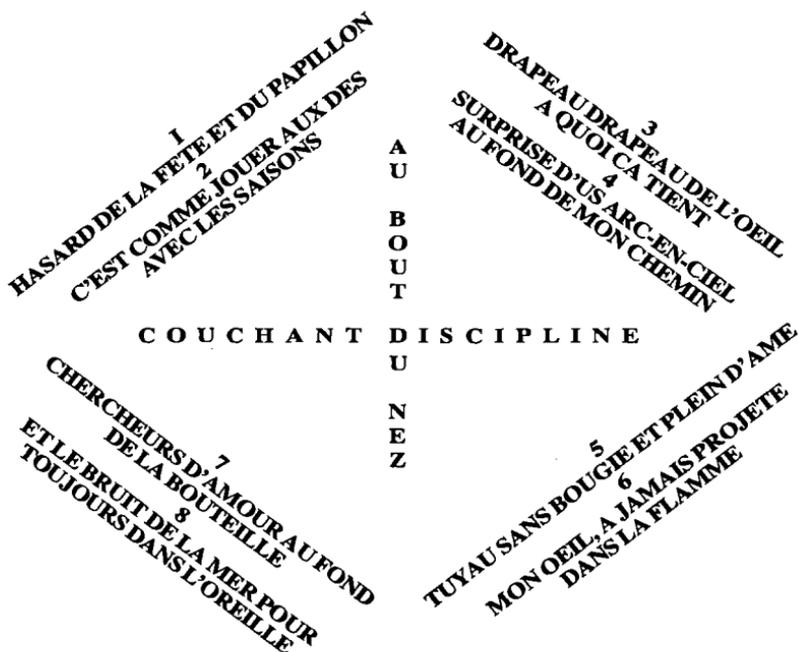
- a) La abscisa (X) representa el elemento fónico de la relación.
- b) La ordenada (Y) hace lo propio respecto de lo gráfico.
- c) Los valores positivos del esquema (+) remiten a la presencia motivada de uno o ambos componentes.
- d) Los valores negativos (-), por su parte, están referidos a la inmotivación de los formantes señalados.
- e) En la intersección entre X e Y está el punto 0, a partir del cual se configuran los cuadrantes del sistema, que pueden darse con carácter 'motivado' (I), 'inmotivado' (III), 'medianamente motivado' (= 'medianamente inmotivado') (II y IV).
- f) En el caso del cuadrante I (el único que tiene signo + para los dos formantes), la unión entre lo fónico y lo gráfico se dará en una relación de mayor o menor participación, en donde ninguno de los elementos participantes tendrá valor 0 o negativo.
- g) Se ha establecido una subdivisión en cada cuadrante, en cuanto lenguaje *literario* o *no literario*, que precisará aún más las categorías resultantes. Para el cuadrante I, se aprecia que no todo texto motivado en sus dos componentes corresponderá a un caligrama, puesto que hay una gran cercanía con los afiches, siendo la única posible diferenciación entre unos y otros el carácter literario de los primeros, frente al rasgo no literario de los segundos.

2.2.1. A continuación se presentan las variables producidas en cada cuadrante, según sean las combinaciones de los formantes en cada uno, con especial atención al ámbito de los caligramas:

CUADRANTE I. Se dan aquí las obras totalmente motivadas en sus dos componentes. Sin embargo, los caligramas no agotan exclusivamente tales formas. De hecho, también en el plano *literario* hay textos como los EMBLEMAS, en los que lo fónico y lo gráfico se vinculan de una manera fortísima, sin llegar a fundirse como texto, a diferencia de los caligramas, en los que se fusionan perfectamente las sustancias fónica y gráfica. En el aspecto *no literario* del mismo eje se da el caso de los AFICHES, los que, o bien cumplen una función pragmática (anuncios comerciales, por ejemplo), o bien se cargan al dominio de las artes plásticas, alejándose del campo propiamente lingüístico. En seguida se comparan un caligrama y un emblema, por ser las formas poéticas más cercanas entre sí respecto de su altísimo grado de motivación textual, y en donde se destacarán las diferencias de mayor relevancia entre ambas. El caligrama es *Kaléidoscope*, de Huidobro, perteneciente a *Otros Poemas*:

FIGURA 2

KALEIDOSCOPE



El emblema, por su parte, está tomado de la obra *Emblematum Libellus*, de Andreas Alciatus. Es el número VII de tal colección, titulado *Potentissimus affectus amor*, que se transcribe en seguida:

FIGURA 3

Potentissimus affectus amor. VII.



*Aspice ut inuictus uires auriga leonis,
Expressus gemma pugio uincat amor,
Utq; manu hac saxicam teneat, hac flectat habenas,
Utq; sit in pueri plurimus ore decor.
Dira lues procul esto, feram qui uincere talem,
Est potis, à nobis temperet an ne manus?*

Como puede apreciarse, en el caso del emblema hay una sentencia inicial que resume el tema expuesto en la composición; el dibujo, por su parte, viene a reforzar el sentido general, mientras que el *cuerpo textual* (glosa) se hace cargo de explicitar el mensaje. Aun cuando los tres elementos se complementan perfectamente, no por ello las sustancias fónica y gráfica han llegado a fusionarse en la superficie del texto. Prueba de esto es que se podría glosar el dibujo de distintos modos o, también, se podría graficar el texto de varias maneras.

En contraposición a la literatura emblemática, los caligramas benefician la organización gráfica del material lingüístico; esto es, lo fónico y lo gráfico se funden perfectamente, no pudiendo desvincularse un plano respecto del otro. Por lo mismo, al Cuadrante I se agregan los conceptos de *fundido* y *no fundido*, al primero de los cuales se adscribirán los caligramas, y al segundo, los emblemas. Como se ha visto más arriba, en un caligrama el texto mismo se despliega en la página, originando un especial diseño según la disposición de las palabras. Por su parte, en un emblema, el dibujo glosado por un texto alusivo no se acerca al despliegue textual de la fusión *fónico / gráfica* propia de las obras caligramáticas.

CUADRANTE II. Corresponde al grupo en que lo fónico no tiene ninguna participación en la configuración textual, siendo lo gráfico el elemento fundamental para la existencia de tales expresiones. En el aspecto literario tenemos las *Historietas sin Palabras*, en donde se comprueba que si bien hay historietas a las que se les suma un texto, tal conexión no funciona de manera homogénea para todo el género⁸.

Respecto de lo no literario, tenemos el *Ideograma Puro*, que se manifiesta al modo de un dibujo sin conectarse con una realización fonética correspondiente, como es el caso de los pictogramas u otras escrituras meramente gráficas.

CUADRANTE III. Aquí se dan de un modo inmotivado los dos formantes básicos. En el área de lo literario se puede citar la *Escritura Automática* en la que, como reclaman los surrealistas, no hay una selección consciente de las palabras que componen el texto, llegándose de este modo a una arbitrariedad absoluta. En el aspecto no literario del mismo

⁸ Dada su similitud con los emblemas, en el caso de las historietas con palabras, tales composiciones habrán de considerarse necesariamente en el Cuadrante I, como *textos literarios no fundidos*.

eje aparece la *Lengua en su Uso Corriente*, en donde la relación *significante / significado* se establece primariamente con un carácter inmotivado⁹.

CUADRANTE IV. En este grupo, lo fónico resulta ser la base fundamental de la constitución textual. En el aspecto literario se puede citar la *Literatura Oral*, mientras que un buen ejemplo de lo no literario lo dan los *Juegos de Palabras*.

A continuación, se entrega el sistema de abscisas ya indicado, en donde se resumen las distintas realizaciones textuales según los cuadrantes recién reseñados. Aquí se reemplaza el signo (+) por el concepto 'motivado', y el signo (-) por el de 'inmotivado'.

FIGURA 4



⁹ Y solo 'primariamente', porque si bien la relación *significante / significado* es básicamente inmotivada, no ocurre lo mismo con los derivados de una palabra dada, los que serán motivados respecto del término a partir del cual se establece tal derivación. Así, el concepto de 'casa' y el significante [kása] se vinculan arbitrariamente; mas, no será arbitraria la relación entre 'casa' y sus derivados 'casita', 'casona', 'caserío', etc.

2.3. DISEÑO GRÁFICO E ICONICIDAD

En estrecha unión con el fundamento rítmico de los caligramas, aflora el problema del despliegue textual de estas composiciones. En efecto, no todos los caligramas huidobrianos presentan un diseño textual homogéneo. Así, habrá algunos en los que se beneficie la *concentración* o *dispersión* del texto. Lo concentrado se dará con mayor fuerza en aquellos poemas contruidos en torno al axis rítmico tradicional y un diseño gráfico claramente delineado, beneficiando al máximo los formantes visuales y sonoros de la composición. Otros minimizarán lo fónico para mostrar una figuración textual más cercana a la pintura. Muchos se dispersarán en la página, mientras que otros tendrán una disposición *concentrada/dispersa*.

Respecto de la iconicidad, como ha quedado dicho más arriba, el especial despliegue caligramático no resulta arbitrario en la configuración del mensaje poético. De hecho, a modo de formantes secundarios, encontramos otros elementos de carácter subsidiario, provenientes de planos morfológicos, sintácticos y semánticos, que individualizarán aún más las características propias de cada composición. No hay que olvidar que en los caligramas siempre hay una relación motivada entre sus distintos componentes, relación que aflora por el juego icónico que les es propio. Tal juego, siguiendo las propuestas estéticas del cubismo –al cual se vincula fuertemente el creacionismo–, suele tener una tendencia a lo abstracto (salvo algunas excepciones), desplegando los poemas en la página de un modo similar al de las obras pictóricas de la escuela recién mencionada.

Aquí surge la pregunta de cuál sea el elemento aglutinante de algunos textos límite, como pueden ser los caligramas en prosa poética. De todos modos, vemos que hay una férrea fusión entre lo fónico y lo gráfico, componentes que en distinto grado producen una riquísima gama de combinaciones posibles, tan rica y compleja que prácticamente no sería posible encontrar dos matrices textuales exactamente iguales. Con todo, aun resulta factible determinar ciertas constantes rítmicas comunes a varias composiciones, y que afloran de acuerdo al modo en que se combinan lo fónico y lo gráfico; combinaciones en las que se beneficia, iguala o restringe la participación de uno u otro de los formantes señalados, sin llegar a anularse ninguno. En esta relación motivada, los caligramas devienen signos estéticos complejos, los que no se explican solo a partir de una descripción más o menos exacta de sus componentes fónico / gráficos; de hecho, tales componentes se encuentran fundidos en la superficie de los textos en donde se atraen y se necesitan mutuamente; de ahí que no sea posible descomponer estos signos en sus unidades mínimas. Así, desde su figura textual, los caligramas se diferencian de otros productos lingüísticos, sean literarios o

no, como quedaron vistos en los distintos cuadrantes mostrados en la Figura 4.

De entre los varios tipos de caligramas, que en la producción total de Huidobro suman 115, por razones de espacio, solo se mostrarán algunos, distinguiendo entre caligramas en *verso tradicional*, *verso libre* y *prosa poética*¹⁰. Se presentan uno en verso tradicional y dos en verso libre; y solamente uno en prosa poética. Asimismo, se transcriben tres en español y uno en francés, considerando que nuestro autor afirma en "El creacionismo":

"Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas". (Huidobro 1976 : I, 736).

3. TEXTOS ANALIZADOS

3.1. CALIGRAMAS EN VERSO TRADICIONAL

Este grupo lo representa aquí un caligrama de *Canciones en la noche*. Se trata de "Fresco Nipón"; el que, como los otros tres poemas de esta colección, está escrito en métrica tradicional, con sílabas contadas y rima consonante. A pesar de haber un gran equilibrio entre la figuración textual y los apoyos sonoros, no se ve aquí un real compromiso icónico respecto del objeto cantado. Como se verá en seguida, se trata de un poema concentrado en torno a una figura geométrica que representa dos triángulos unidos por sus vértices, al modo de un juego de espejos. En los dieciséis versos del poema, el número silábico desciende en la siguiente progresión : 16, 14, 12, 10, 8, 6, 4, 2. La ascensión de las sílabas en el triángulo inferior repite el esquema inverso, partiendo de 2 para llegar otra vez a las 16. El quinto verso del primer triángulo podría tener dos lecturas, si se hiciera sinalefa entre [Ve] o el y [cam] po i [nerme], *habría* solo seis sílabas. Pero si se toman en cuenta los espacios en blanco para alinearse en la figura

¹⁰ Aunque no se definen aquí estos conceptos por ser de amplio manejo entre los especialistas, de todos modos, se remite al lector a autores como Navarro Tomás 1974; Paraíso 1976. Para el caso específico de la prosa poética, véase Kristeva 1974 : 289.

geométrica, y especialmente la correspondencia con el verso octosílabo del segundo triángulo '*De las cuerdas de la diva*' hace optar por los hiatos (*o/el, po/i*) para dar el número que se ajuste a la armonía total del poema; armonía que es trasunto de la fortísima *concentración textual* que implica tal tipo de composición. Leamos (y veamos) '*Fresco Nipón*' :

FIGURA 5

FRESCO NIPON

Cuando al morir el sol dora la nieve del Fusiyama
 Los paisajes nipones en mi cerebro copio
 Siento el olor que el crisantem derrama
 Los vagos, dulces sueños del opio.
 Veo el campo inermes
 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 bien los versos heterosilábicos del primer triángulo coinciden con los del segundo, es solo una coincidencia numérica, puesto que una y otra 'estrofa' presentan rimas distintas. Además, el diseño textual mantiene alejados los versos de igual medida como para dar un retorno acentual constante. En todo caso, todo ello no constituye un demérito para el poema, sino que, por el contrario, deja la sensación de que el diseño textual se ha enseñoreado de las leyes de la métrica. En un poema de métrica tradicional, como éste, los componentes rítmicos se concentran en la penúltima sílaba (por la tendencia del español al patrón acentual paroxítono¹¹); configurando así el *axis rítmico*, que se define del modo siguiente:

¹¹ Para la tendencia paroxítona del español, cfr. Quilis 1986; y Balbín 1968.

“... los cuatro elementos del sonido –acento, cantidad, tono y timbre– se acumulan en la penúltima sílaba métrica de cada verso, que, por lo tanto, reúne la culminación intensiva, cuantitativa, tonal y de timbre. La culminación de estos factores en cada uno de los versos que compone la estrofa constituye el axis rítmico estrófico” (Quilis 1986:92).

3.2. CALIGRAMAS EN VERSO LIBRE

3.2.1. “Molino”

A este poema, aparentemente sencillo, se le agregan cuatro palabras destacadas en mayúsculas, dispuestas oblicuamente respecto de la columna versal, palabras que vienen a representar las aspas del molino al cual se refiere el texto. Evidentemente, se trata de una figura tributaria del arte cubista, por lo cual hay una fuerte iconicidad aunque no salta a primera vista¹². Rítmicamente se advierte una organización estrófica de versos sueltos, en cuanto a la ausencia de rima. A esto se agrega que solo el primer verso está puntuado al final, por lo que es el único enunciado completo, reafirmado por la tonalidad descendente propia de tales enunciados. Todos los demás versos, carentes de pausa, sugieren un efecto de frases inacabadas, lo que se traduce en una tonalidad suspensiva¹³, dando una especial monotonía a la composición, monotonía que no ha de considerarse como una falla, sino como una genial redundancia respecto del “Gira gira gira” con que comienzan las estrofas que se relacionan con las palabras oblicuas descendentes MAÑANA, MEDIODÍA, TARDE, NOCHE, que corresponden, precisamente, a las aspas del molino al que se le canta. Veamos el texto del poema:

¹² Respecto del problema de la percepción de los textos, véanse especialmente Eco 1981 : 347, n. 27; Camurati 1980:83; Goodman 1976:54; McLuhan 1973: 144; Todorov 1975: 16.

¹³ Cfr. Quilis 1986:76 – 88 (“Pausa, tono, encabalgamiento”).

FIGURA 6

MOLINO

El viento más que un asno es paciente.

Gira gira gira
 Molino que mueles las horas
 Pronto será la primavera
 Y tendrá tus alas cubiertas de flores

MAÑANA

Gira gira gira
 Molino que mueles los días
 Pronto será el estío
 Y tendrás frutos en tu torre

MEDIODÍA

Gira gira gira
 Molino que mueles los meses
 Pronto vendrá el otoño
 Y estarás triste en tu cruz

TARDE

Gira gira gira
 Molino moledor de años
 Pronto vendrá el invierno
 Y se helarán tus lágrimas

NOCHE

He aquí el verdadero molino
 No olvidéis jamás su canción
 El hace llover y hace el buen tiempo
 El hace las cuatro estaciones

Molino de la muerte Molino de la vida
 Muele los instantes como un reloj
 Estos también son granos Molino de la melancolía
 Harina del tiempo que pondrá nuestros cabellos blancos

Un Astre a Perdu son Chemin. Se trata de un caligrama en que se concede gran importancia a lo gráfico, estructurándose al modo de un cuadro. Así, hay un leer y un mirar simultáneos que generan más de un trayecto de lectura, considerando la perfecta fusión de los dos componentes caligramáticos. He aquí el texto :

FIGURA 7

UN ASTRE A PERDU SON CHEMIN

LA LUNE ET MON BALLON
SE
DEGONFLENT LENTEMENT

SOIT BOLIDE OU SERPENTINE ELLE EST JOLIE LA FETE VOUSINE

NID OU L'ETOILLE
VOIGI L'ATOM

ICI C'EST LA VALLEE DES LARMES ET L'ASTRONOME

Resulta obvio que la 'lectura / mirada' podría seguir una dirección descendente si se tomara como punto de partida la enunciación "UN ASTRE A PERDU SON CHEMIN" hasta llegar a "ICI LA VALLÉE DES LARMES ET L'ASTRONOME". Sin embargo, aquel "ICI" nos remitiría también a nuestro aquí, el lugar desde donde se percibe ese astro perdido en el cosmos, lo que permitiría comenzar una lectura ascendente. El escoger una u otra forma de leer implica que las distintas curvas entonativas no pueden permanecer indiferentes, llegando así a una fusión eficiente entre

las sustancias fónica y gráfica, que constituyen un factor rítmico de gran fuerza¹⁴. Otro elemento que permite mantener la importancia de lo fónico, lo constituye el hecho de que haya rimas tales como :

‘CHEMIN’ / ‘LENTEMENT’; ‘SERPENTINE’ / ‘VOISINE’; ‘ATOME’ /
‘ASTRONOME’ ,

a las que se suma un par de aliteraciones que enriquecen más aún el aspecto fónico, como son:

‘MON BALLON’

‘C’EST LA VALLÉE’

Esto nos permite recordar que es precisamente el aspecto sonoro la base fundamental trabajada por la poesía de todos los tiempos, a la cual no pueden sustraerse los textos poéticos, por atrevidos o innovadores que puedan ser.

Aunque desde un punto de vista icónico no resulte fácil reconocer los objetos descritos en el poema, no debe perderse de vista que el creacionismo es tributario del arte cubista; y es, precisamente, en este tipo de composiciones donde se puede evidenciar mejor la influencia de tal credo artístico.

3.3. CALIGRAMAS EN PROSA POÉTICA

Aun cuando la prosa poética pertenece, por derecho propio, al género lírico, los elementos fónico/sintácticos tienen un manejo diferente del versal. En efecto, el esquema de las composiciones en verso tradicional o libre se caracteriza por la yuxtaposición de las estructuras sintácticas marcada por la pausa obligatoria al final de cada verso (recordemos que de haber encabalgamiento, se transgrede la pausa obligatoria). Contrariamente, la prosa poética subordina los distintos elementos en juego, de acuerdo con un manejo sintáctico distinto del versal; aquí el texto fluye de manera continua, estableciendo las pausas marcadas por la puntuación, de haberla.

En tales textos hay que considerar dos problemas básicos. De una parte, por tratarse de prosa, es natural la ausencia de un axis rítmico. De otra, su categoría de caligrama le otorga importancia protagónica a la figuración

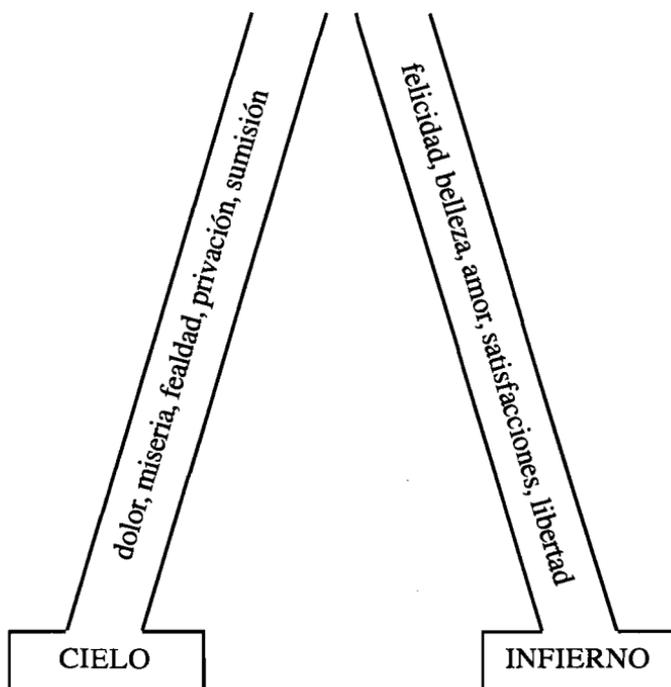
¹⁴ Todorov 1975:38–39, aclara grandemente el problema, cuando afirma: “El lenguaje no puede desaparecer completamente convirtiéndose en un mero mediador de la significación”.

textual en la página. Si se toma en cuenta que la prosa poética mantiene el esquema rítmico prosístico, y que no falta la figuración típica de los caligramas, hay que aceptar que se está frente a textos que también obtienen un gran provecho de lo gráfico y lo sonoro. Del total de tres poemas de esta categoría rítmica, aquí se presenta *Los dos caminos*, que se transcribe a continuación :

FIGURA 8

LOS DOS CAMINOS

He aquí cómo la estupidez de los hombres ha imaginado el bien y el mal, el camino que lleva al cielo y el que lleva al infierno.



Esta esperanza futura es una venganza de los desgraciados.
Se vengan en ultratumba

En principio, hay que hacer notar el hecho de que haya elementos de la anécdota enmarcando una imagen central en sus extremos superior e inferior. Si bien no hay un derroche de palabras, son varios los formantes cuya articulación viene a conformar un ritmo basado en la alternancia entre el despliegue espacial de los segmentos que se bifurcan y las pausas marcadas por la puntuación, puesto que con ello se establece un juego icónico acorde a la marcha del que transita por una u otra vía. También tienen una participación activa las curvas entonativas de ambos “caminos”: ascendente la primera y descendente la segunda. El genial manejo de los elementos activados por el despliegue textual atestigua una vez más la férrea conexión fónico / gráfica de todo caligrama.

El ritmo lingüístico funciona a la par con la asociación de ideas. Así, de los conceptos “bien” y “mal” se geminan “*el camino que lleva al cielo y el que lleva al infierno*”; geminación a partir de la cual se abren los dos brazos textuales hasta llegar a sus metas respectivas. La fortísima iconicidad de este caligrama queda marcada por la lectura ascendente del primer tramo (*dolor, miseria...*), en oposición al trayecto descendente del segundo (*felicidad, belleza ...*). De modo que de una perspectiva aérea y celeste se pasa a una dirección descendente, solidaria con la idea del viaje a lo terreno e infernal. Sin embargo, el tono burlesco e iconoclasta de la afirmación: “*He aquí como la estupidez de los hombres ha imaginado el bien y el mal...*” se conecta sin lugar a dudas con la frase final: “*Esta esperanza futura es la venganza de los desgraciados. Se vengan en ultratumba*”, afirmación que cierra el discurso rayano en la antipoesía. Todo esto resulta más fuerte aun, considerando que gráficamente CIELO e INFIERNO se encuentran en el mismo nivel, abajo del todo; al igualar ambas instancias, se neutraliza la connotación de premio o castigo. Tal neutralización no hace ninguna violencia por la mantención del tono irónico que se advierte desde el comienzo de la composición.

4. CONCLUSIONES

- 4.1. Si bien en algunos casos los caligramas explotan el aspecto gráfico, no por ello dejan de ser poemas, aun cuando tengan un diseño textual peligrosamente cercano a la pintura. Del mismo modo, tampoco pueden confundirse con otros productos lingüísticos de factura *fónico / gráfica*, tales como los afiches o los emblemas.

- 4.2. Ningún caligrama puede prescindir de la unión motivada de sus formantes fónico / gráficos. Dicha unión puede darse en una relación en la que se equilibre o no el grado de participación de ambos elementos.
- 4.3. Lo fónico y lo gráfico no son los únicos componentes del ritmo caligramático. De hecho, se suma a estos dos un complejísimo juego en el que se despliegan formantes icónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, los que no se dan necesariamente en la misma proporción que los dos componentes básicos, brindando así los matices particulares de cada composición.
- 4.4. La integración de formantes disímiles no solo se hace presente al momento de la composición de tales poemas; también se manifiesta con gran fuerza en la instancia de su recepción. Esto se comprueba al ver que hay caligramas que le permiten al lector escoger más de un trayecto de lectura¹⁵.
- 4.5. No ha de olvidarse que el lenguaje es el verdadero protagonista de los textos, en donde se constituye en algo más que un mero mediador de significados: es un signo enriquecido en virtud de su finalidad artística. Tal signo, en su doble aspecto de *significante* y *significado*, adquiere para sí un sentido especial, único, dado que llega a establecerse en la categoría de un lenguaje absoluto, que ha de entenderse del modo siguiente :

“A pesar de todo, la identificación entre lenguaje y poesía no es aceptable, precisamente porque el lenguaje no es absoluto [...] El lenguaje es aprehensión y estructuración del *mundo*, pero no es interpretación del mundo, ni creación de mundos posibles. En cambio, la poesía es siempre absoluta y, precisamente, crea también otros mundos posibles. La poesía hay que interpretarla, pues, como *absolutización* del lenguaje, absolutización que, sin embargo, no ocurre en el plano lingüístico como tal, sino en el plano del sentido del texto”. (Coseriu 1977:206–207).

- 4.6. Los caligramas, signos poéticos complejos, hallan su unidad y sentido últimos bajo el alero de la teoría creacionista que sirve de hilo conductor a la obra huidobriana. Así, las distintas especies de caligramas son

¹⁵ Respecto de la recepción textual, señala Iser 1987:227: “... la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; en efecto, sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación”.

el mejor testimonio de un quehacer poético que manifiesta una creatividad con tintes de maravilla: los textos caligramáticos fundan una nueva práctica rítmica que, partiendo de un plano fonológico / figurativo, configuran obras que traducen el credo artístico huidobriano en labor permanente y genial. Así, suena muy justo afirmar que:

“... por los agujeros de su antifaz de arlequín, los ojos de Huidobro están mirando la muerte. Una vez abolidas las cosas que llamamos reales, Huidobro lanza sus miradas –metáforas para llenar el gran vacío, y las lanza [...] con el propósito deliberado y consciente de ser un creador absoluto, artista - dios”. (Anderson Imbert 1970 : II, 63)

Es precisamente en su papel de artista–dios que Huidobro maneja magistralmente el lenguaje poético y la compleja estructura caligramática, de modo que, como indica nuestro poeta :

“Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad”. (Huidobro 1976 : I, 717)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIATUS, ANDREAS, 1987, *Emblematum libellus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ALONSO, AMADO, 1955, "La interpretación estilística de los textos literarios". *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 107-132.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, 1970, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, tomo II, 1ª. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME, 1966, "Les peintres cubistes. Méditations esthétiques". *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, vol. 4, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 13-54.
- BALBÍN, RAFAEL DE, 1968, *Sistema de rítmica castellana*, 2ª ed. Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- BLANCHOT, MAURICE, 1969, "Cercanía del espacio literario". *El espacio literario*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 29-42.
- CAMURATI, MIREYA, 1980, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- CASSIRER, ERNST, 1972, *La philosophie des formes symboliques*. 1. "Le langage", Paris, Les Éditions de Minuit.
- CARACCILO TREJO, E. , 1974, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- CELAYA, GABRIEL, 1972, "La dominante gráfica". *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 173-184.
- COHEN, JEAN, 1970, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- COSERIU, EUGENIO, 1969, "Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje". *Teoría del lenguaje y lingüística general*, 2ª ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 115-234.
- , 1977, "Tesis sobre el tema *Lenguaje y poesía*". *El hombre y su lenguaje*. 'Estudios de teoría y metodología lingüística', Madrid, Editorial Gredos, S.A., 201-207.
- COSTA, RENÉ DE, 1984, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , [Supervisor], 1989, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*: "Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro", Nos. 30-31, Madrid, Ministerio de Cultura.
- DIEGO, GERARDO, 1964, "El lenguaje poético en la actualidad". *Presente y futuro de la lengua española*, Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas, vol I., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 531-540.
- ECO, UMBERTO, 1981, *Tratado de semiótica general*, 2ª edición, Barcelona, Editorial Lumen.
- FERRATÉ, JUAN, 1968, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- GOIC, CEDOMIL, 1974, *La poesía de Vicente Huidobro*, 2ª edición, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.

- GOODMAN, NELSON, 1976, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, [s.a.], "En busca del verso puro". En *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 253 – 270.
- HUIDOBRO, VICENTE, 1976, *Obras completas de Vicente Huidobro*, tomo I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- HUIZINGA, JOHAN, 1984, *Homo ludens*, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- ISER, WOLFGANG, 1987, "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico". En *Estética de la recepción*, Madrid, ARCO / LIBROS, S.A., 215 – 243.
- JAKOBSON, ROMAN, 1979, "Metrics". En *Selected Writings*, tomo V, The Hague, Mouton Publishers, 147–159.
- JAUS, HANS ROBERT, 1987, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la recepción*, Madrid, ARCO / LIBROS, S.A., 59–85.
- JENSEN, HANS, 1970, *Sign, symbol and script*. "An account of man's effort to write", London, George Allen and Unwin Ltd.
- KAYSER, WOLFGANG, 1970. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- KRISTEVA, JULIA, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions Du Seuil.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 1975, "¿Es poética la función poética?". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIV, N° 1, México, El Colegio de México, 1–12.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, 1969, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos.
- MC LUHAN, MARSHALL, 1973, "The medium is the message". *Basic readings in Communication Theory*, New York, Harper & Row Publishers, 139-152.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, 1974, *Métrica española*. "Reseña histórica y descriptiva", 5ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama.
- PARAÍSO DE LEAL, ISABEL, 1976, "El ritmo del verso". En *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Editorial Planeta, 53 – 86.
- , 1985, *El verso libre hispánico*. "Orígenes y corrientes", Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- PAZ, OCTAVIO, 1977, *Corriente Alterna*, 9ª ed. México, D.F., Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- PIZARRO, ANA, 1968, "La práctica Huidobriana, una práctica ambivalente". *Atenea*, año XLV, tomo CLXIX, N° 420 (abril–junio), Concepción, Universidad de Concepción, 203-224.
- QUILIS, ANTONIO, 1986, *Métrica española*, 3ª ed., Madrid, Editorial Ariel, S.A.
- ROSTAGNI, AUGUSTO, 1964, "Optaziano Porfirio e i carmi figurati". *Storia della Letteratura Latina*, III, "L'Impero", Torino, Unione Tipografico – Editrice, Torinese, 551–557 y 577.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, 1970, *Curso de lingüística general*, 8ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.
- STERLE, KARLHEINZ, 1987, "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?". *Estética de la recepción*, Madrid, ARCO / LIBROS, S.A., 87–143.
- TINIANOV, IURI, 1972, "El ritmo como factor constructivo del verso". *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina Editores, S.A., 11–56.
- TODOROV, TZVETAN, 1975, *Poética*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.
- WELLEK, RENÉ Y A. WARREN, 1966, "Eufonía, ritmo y metro". *Teoría Literaria*, 4ª ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A., 187 – 206.
- YURKIEVICH, SAÚL, 1978, "Vicente Huidobro : El Alto Azor". En *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, 3ª edición, Barcelona, Barral Editores, S.A., 53–115.
- ZÁRATE, ARMANDO, 1991, "Los textos visuales de la época alejandrina". *La imaginación estética*, Córdoba, Lerner Editor, 7–21.