

Vicente Huidobro: pa(i)saje cubista para una poética creacionista

Luis Bravo

Instituto de Profesores Artigas / Universidad de Montevideo

Resumen

El vínculo entre poesía y pintura en la obra de Vicente Huidobro (1893-1948) es un elemento fundacional de la vanguardia hispanoamericana. En *Horizon carré* (1917) el poeta abre un pa(i)saje entre cubismo y creacionismo en un libro inaugural para la experimentación de aquel contexto. Al ser publicado en París y en lengua francesa, pero escrito por un poeta chileno en colaboración con un pintor español, Juan Gris, se vuelve una pieza compleja por su permeabilidad entre códigos artísticos y lingüísticos, así como entre otras fronteras teóricas. Este trabajo se focaliza en el poema «Paysage», el único de entre los 37 poemas de ese libro que se presenta como un caligrama, según la designación de Apollinaire. A la vez, se postula que ese mismo poema es el iniciador, el numen inspirador de la serie de los trece «poemas pintados» que conformaron *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (16 de mayo al 2 de junio de 1922), llevada a cabo en la sala del Théâtre Edouard VII de París. Es, además, el único texto publicado en el catálogo de esa hoy centenaria y emblemática exposición que postulamos integre el vanguardista *annus mirabilis* de 1922.

Palabras clave: vanguardia poética - *annus mirabilis* - Vicente Huidobro - cubismo - creacionismo.

Vicente Huidobro: Cubist «pa(y)sage» for a Creationist poetic

Abstract

The link between poetry and painting in the work of Vicente Huidobro (1893-1948) is a founding element of the Spanish American avant-garde. In *Horizon Carré* (1917) the poet opens a «pa(y)sage» between Cubism and Creationism in an inaugural book for the experimentation of that context. Being published in Paris, written in French by a Chilean poet in collaboration with a Spanish painter, Juan Gris, it becomes a complex piece due to its permeability between artistic and linguistic codes, as well as between other theoretical frontiers. This work focuses on the poem «Paysage», the only one among the 37 poems in that book that is presented as a calligram, according to the designation of Apollinaire. At the same time, it is postulated that this same poem is the initiator, the inspiring numen, of the series of thirteen «painted poems» that made up *Une Exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (May 16-June 2, 1922), carried out in the hall of the Théâtre Edouard VII in Paris. It is, furthermore, the only text published in the Catalog of that now centenary and emblematic exhibition that we postulate integrates the avant-garde *annus mirabilis* of 1922.

Keywords: Poetic avant-garde - *annus mirabilis* - Vicente Huidobro - Cubism - Creationism.

1. Introducción

Guillaume Apollinaire (1880-1918) denominó *caligrammes* a esas composiciones poemáticas que con el trazo de la grafía y el dibujo de las palabras conforman sobre el blanco de la página figuras o representaciones objetuales determinadas. Este en Francia y Vicente Huidobro en Chile trabajaron en un mismo período (circa 1912-1918) esa veta poética que provenía de una antigua tradición que ambos aplicaron al poema de corte cubista. El vínculo entre poesía y pintura se origina en los «poemas en figuras» o «carmina figurata», que conforman una antigua tradición que llegaría, siempre fuera del canon, desde la poesía griega, latina y renacentista hasta la modernidad.¹ Ese corpus también fue marginado por la modernidad letrada que, en su faceta academicista afirmada en el período neoclásico del siglo XVII, se mantuvo reacia a la fusión de lenguajes artísticos. El joven Huidobro incursionó en esa veta con «Triángulo armónico», publicado bajo el nombre de Vicente García Fernández (1912) en la primera revista que dirigió, *Musa Joven*.² Recogido luego junto a tres poemas de similar estilo («Nipona», «Fresco nipón», «La capilla aldeana») conforman la segunda parte («Japoneías de estío») del libro *Canciones en la noche* (1913). Entre los poemas escritos o traducidos al francés, inspirados por el arte cubista, compilados en su primer libro publicado en París, *Horizon carré* (edición príncipe, Pierre Birault, 1917) se encuentra «Paysage», el único de los 37 poemas del libro que tiene un diseño claramente visual, si bien otros, y en especial «Matin» y «Guitare», son ejemplos de composición cubista en la estructura poemática. A *Horizon carré* (HC), inaugural en la poesía de vanguardia hispanoamericana, debe sumarse en el avance experimental huidobriano la serie de 13 poemas denominados «poemas pintados». Estos conformaron la mencionada *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* que, inaugurada el 16 de mayo de 1922, fue clausurada al tercer día por el escándalo que suscitó. Así lo describe Huidobro en carta al poeta Juan Larrea, el 18 de mayo de 1922:

Mi exposición fue un gran éxito el día del vernisage y entre gente de la mayor élite, pero después el público protestó, hubo una verdadera batalla en torno y la dirección del teatro la hizo retirar como demasiada avanzada y moderna de más. En la prensa ha habido protestas de todas partes y se verán obligados a volver a colgar mis poemas y a partir de mañana estarán otra vez expuestos al público (Armero, 1989, p. 71).

Con motivo del rescate de esos «poemas pintados», dispersos y extraviados durante largos años, se organizó la exposición *Salle XIV*³ en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2001).

El focalizar el análisis en «Paysage» («Paisaje») apunta a exponer los mecanismos estéticos que Huidobro pone en acción al articular el cubismo poético europeo, que Apollinaire y Pierre Reverdy (1889-1960) ya habían echado a andar, con el creacionismo que él venía gestando mediante conferencias, manifiestos y poemas.⁴ El creacionismo, más una teoría estética que una corriente, es la vía poética que Huidobro emprendió.

1 «La siringa», de Teócrito de Siracusa (siglo III a. C.), y el «Huevo» y el «Hacha», de Simias de Rodas, figuran en la *Technopaegnia* en la sección «poemas de figuras» compilada en el siglo I a. C. por Gadara, poeta sirio. Les siguen 26 poemas en figuras reunidos en la *Patrología Latina*, adjudicados a Publio Opaciano Porfirio (324 d. C.), bajo el nombre de «carmina figurata». En la época de Carlomagno, el poeta Alcuino habría fundado una escuela francesa cuyo axioma consistía en que escribir era «copiar la palabra de Dios». El monje Rabano Mauro, basado en la leyenda de que Jehová rotuló con fuego el Decálogo, sostuvo que la escritura tenía primacía ética por sobre la pintura, pero en su libro de exaltación de la cruz reúne 29 poemas en figuras. La práctica de los «poemas en figuras» atravesó la Edad Media y el Renacimiento, y llegó en una tradición oculta con orientaciones místicas hasta el siglo XX, según lo exponen Zárate (1976) y Chaparro Gómez (1981).

2 Colección de seis números publicados en 1912 (Memoria Chilena, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>>).

3 En la contraportada del catálogo de la exposición de 1922 se anunciaba que los poemas saldrían en forma de álbum de colores con el título *Salle XIV*, proyecto que nunca se concretó. En homenaje a esto la exposición del Reina Sofía tomó su nombre (De Costa, 2003).

4 A saber: *Non serviam*, texto y conferencia (1914, Santiago de Chile); *Pasando y pasando* (1914), libro de artículos en los que enfrenta al conservadurismo crítico chileno; el prefacio de *Adán* (1916), en el que explicita su búsqueda por superar la rima mediante otros usos del ritmo y el verso libre; la conferencia en el Ateneo de Buenos Aires (julio de 1916), en donde surge la denominación de «creacionismo»; la *plaque* *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), que contiene «Arte poética» y «El espejo de agua», ambos en consonancia con su teoría. La publicación de los diez primeros poemas en lengua francesa desde el *Número 2* de la revista *Nord-Sud*, dirigida por Reverdy, que luego integrarán *Horizon carré*. Cabe agregar que entre 1917 y 1925 Huidobro publicará otros cinco libros en francés (*Tour Eiffel*, *Hallali*, *Saisons choisies*, *Automne régulier*, *Tout à coup*) y que, en simultáneo, produce dos títulos que le consagran como el mayor renovador poético en lengua española: el poema largo *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos publicados en Madrid en 1918, que serán la piedra de toque para el ultraísmo español.

de para romper con la mimesis, con la imitación de la belleza como modelo natural, en función de construir un discurso cuyo artificio se plante de igual a igual frente a la madre naturaleza. El concepto de paisaje que Huidobro pone en juego a partir de este poema también dialoga con uno de los primeros caligramas de Apollinaire («Petite paysage animé», 1912) así como con la vertiente cubista del paisaje, principalmente con las primeras pinturas de este estilo realizadas por Georges Braque (1882-1963).

El afán de superar la separación entre los lenguajes artísticos, el propósito de ponerlos a funcionar de manera conjunta en nuevos vehículos y soportes fue denominador común de ambas corrientes. El libro *HC* contiene una nutrida lista de dedicatorias y de citas de artistas a quienes el chileno, arribado a París en 1916, quiso homenajear como mentores. Al pintor Juan Gris, señalado colaborador de la traducción francesa y de la hechura cubista de los poemas, le dedica la parte II del libro; a Pablo Picasso el poema «Paysage»; otros que figuran son Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, los músicos Igor Stravinski, Erik Satie, el escultor Jacques Lipchitz y dos personalidades determinantes, Apollinaire y Max Jacob. Este último fue explícito en señalar el aporte del artista conosureño en la empresa de revolución artística internacional que, hasta entonces, se percibía como llevada a cabo exclusivamente por artistas europeos.⁵

Según Ana Pizarro (1975), tempranamente el joven Huidobro conocía la pintura cubista y el libro *Los pintores cubistas, meditaciones estéticas*, en el que Apollinaire (2003/1913) expone su teoría. Entre los muchos puntos de contacto entre el juvenil manifiesto *Non serviam* (Huidobro, 2003, p. 1294), leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, y el ensayo de Apollinaire está el propósito común de romper con un arte mimético de reproducción de la naturaleza, en virtud de crear una obra de «arquitectura propia», según lo expresó en el prólogo de *Adán* (1916) tomando el concepto de Ralph Emerson.

El creacionismo entre 1914 y 1916 es más una latencia que un logro textual comprobable, salvo por «Arte poética» y «El espejo de agua», ambos pertenecientes a la polémica *plaque* *El espejo de agua* (1916).⁶ De ahí que la inclusión de poemas de esta, con variantes traducidas al francés, en *Horizon carré* sea relevante. Huidobro imprime una orientación estética fuertemente cubista a *HC*, articulando por primera vez en un libro sus textos protocreacionistas con una corriente que, hasta el presente, era de cuño eminentemente francés. Lo precedían los *Poèmes en prose* (1915, ilustrado por Juan Gris), de Pierre Reverdy, y los caligramas de Apollinaire publicados en revistas, pues el libro que los reúne se publicaría en 1918. *HC* es un libro fundacional que contribuye a comprender la compleja y singular gestación de la vanguardia hispanoamericana.

Es posible que el proceso creativo por el que atraviesa Huidobro al traducir sus poemas al francés y al escribir nuevos textos en esa lengua le posibilite, paradójicamente, acercarse a sus metas creacionistas vislumbradas en textos previos a su arribo a París. El bilingüismo no es una frontera entonces, sino un *pasaje* de encuentro entre lo que ya viene produciendo y lo que encuentra entre los artistas cubistas. A la vez, el hecho de publicar en francés, que algunos críticos tildaron de «galicismo mental» (Hahn, 1998, p. 6), comporta más bien una situación que paga tributo a una doble condición histórica de subalternidad: la de la cultura sudamericana con relación a la europea (en el Cono Sur especialmente a la cultura francesa), la de la lengua española como ancilar (en sentido figurado de ‘sierva’, ‘esclava’, ‘criada’) con relación al francés como lengua de la cultura global, hegemónica desde el siglo XVII hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Si bien Huidobro publica en francés —¿podía ser de otra manera, estando en un París cosmopolita, pero en una sociedad francesa fuertemente chauvinista y monolingüe?—, los libros que da a conocer, de los cuales *HC* es su buque insignia, logran una singular amalgama entre las poéticas cubistas en curso y su concepción creacionista. El conjunto resultante de esa producción constituye la matriz fundacional de la vanguardia que trasvasa hacia la lengua española y hacia las culturas hispanoamericanas.

En otras palabras, el proceso de maduración de la vertiente creacionista se ve catalizado por el uso de dos lenguas, que incentiva la inmersión poética en las estructuras de composición pictórica del cubismo. Focalizar el análisis en el poema «Paysage» es solo un buen ejemplo, entre otros posibles, para exponer el múltiple cruzamiento que *HC* representa: 1) la transtextualidad intermedial entre los lenguajes poético y pictórico; 2) la transvanguardia que imbrica aspectos del creacionismo huidobriano y del cubismo poético europeo; 3) lo

5 Max Jacob, en la dedicatoria de su libro *Le cornet à dés* (1917), escribió: «Al poeta Vicente Huidobro que ha inventado la poesía moderna sin conocer los resultados del esfuerzo europeo, y cuyo sitio entre nosotros ya estaba señalado» (Armero, 1989, p. 64).

6 La disputa sobre este asunto, motivo de una archiconocida polémica con Pierre Reverdy «recién vino a apaciguarse cuando Braulio Arenas, preparando las *Obras completas* (1964) de Huidobro, diera con una edición bonaerense de *El espejo de agua* fechada en 1916, dos años antes de su publicación en Madrid. Este hallazgo puso fin a una controversia que duró medio siglo» (*Creacionismo*, s. f., párr. 3).

translingüístico en el uso simultáneo de las lenguas francesa y española, y 4) lo transatlántico en el fundacional puente estético que articula vanguardia europea e hispanoamericana.

2. Praxis cubista, teoría creacionista

El epígrafe con el que se inicia *HC*⁷ finaliza con uno de los apotegmas más eficaces con los que Huidobro sintetizó la cualidad autónoma del objeto estético y poemático que desde la teoría creacionista impulsó con lucidez e insistencia: «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol». La conciencia del poema como un objeto creado, de naturaleza artística y, por tanto, independiente de la naturaleza reafirma la idea del poema concebido como «cosa en sí», con estructuración propia, apartado de una actitud reproductiva que ya estaba presente en la parábola de *Non serviam*:

Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias (Huidobro, 2003, pp. 1294-1295).

Los aspectos expresivos que demarcan en Huidobro el pasaje de una poética con lastres simbolistas y modernistas a una vanguardista son la supresión de la puntuación tradicional (algo que le resultó costoso al poeta, según carta dirigida a su madre⁸); la incorporación de la página como espacio de una sintaxis pictórica; el uso tipográfico de «altas y bajas», con manejo de las mayúsculas para determinadas palabras dentro de cada texto. Cada una de esas transformaciones son las que Huidobro logra por primera vez en la edición príncipe de *HC*. Solo en dos poemas («Matin» y «Paysage») el poeta utiliza el diseño tipográfico de las frases como instrumento de composición visual. La incorporación de una doble novedad (la lengua francesa; la prosodia cubista-tipográfica) contó con la estrecha participación del pintor cubista Juan Gris (1887-1927). Según Cedomil Goic, «Gris acentúa con sus correcciones de los borradores de *HC* la variedad tipográfica y la clausura espacial del poema» (Huidobro, 2003, p. 413).

Gris, pintor y teórico del cubismo, explicaría su «método deductivo» en *L'Esprit Nouveau* (1921):

Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general (Jiménez-Blanco, 2015, p. 14).

En *El creacionismo* (1925) Huidobro expondrá los puntos que explican su estética creacionista en *HC*. Véanse las similitudes con el planteo de Gris:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (...). Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el perfecto equilibrio; porque si lo abstracto es demasiado estirado hacia lo abstracto, se deshará en nuestras manos o se filtrará entre los dedos. Si hacemos lo concreto más concreto aún, ello podría servir tal vez para beber vino o amoblar nuestro salón, pero en ningún caso para amoblar nuestra alma (Huidobro, 2003, pp. 1339-1340).

7 «Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. / Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. / Faire un POÈME comme la nature fait un arbre» (Huidobro, 2003, p. 417).

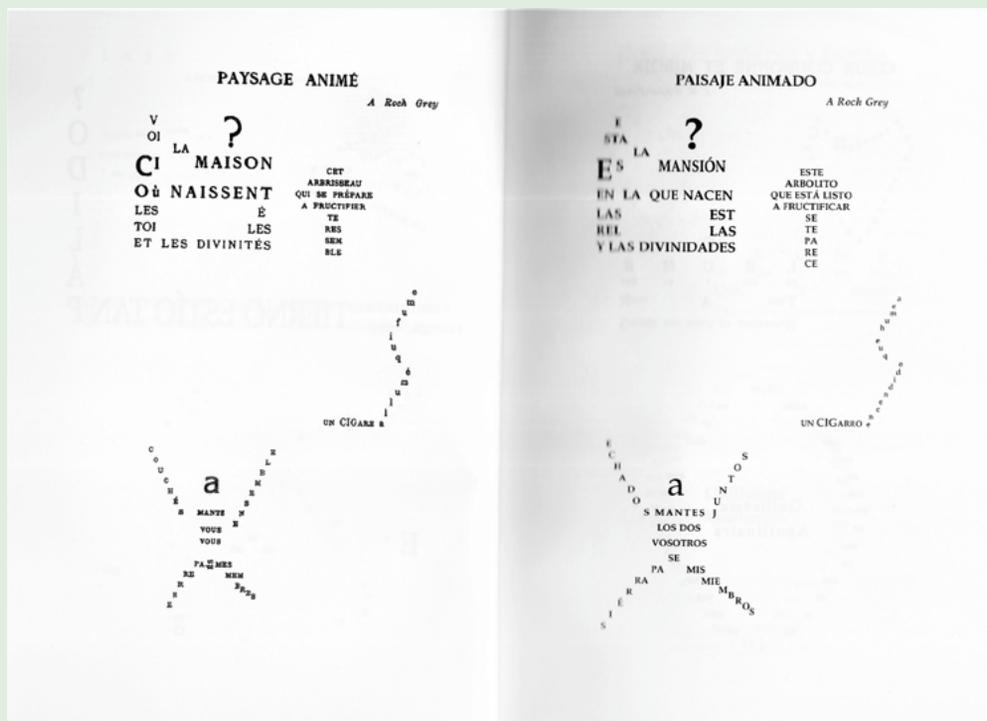
8 En «Nota trágica», carta enviada a su madre, dice: «Ahí le mando el último número de *Nord-Sud*. Desgraciadamente mis poemas van sin puntuación cosa contra la cual he protestado, pues no soy partidario de hacer consistir la originalidad en pequeñas» (Huidobro, 2003, p. 412).

El *paisaje* que Huidobro propone en este poema de 1917 tiene varias filiaciones posibles entonces: con la teoría cubista que venía siendo elaborada por Juan Gris, su compañero de ruta en esta lid; con su propia teoría creacionista en proceso y ahora llevada a la praxis de estructuras cubistas; con uno de los primeros caligramas de Apollinaire, de título homónimo «Paysage» (1912-1916). En todos los casos la mirada autoral de los textos juega con la conciencia de que lo que se denomina *paisaje* es una selección de elementos, un recorte específico de figuras y, por tanto, la creación ficticia y constructiva de una imagen válida en sí misma, y no en relación reproductiva con un modelo objetivo, externo a la obra. Gris (1946) lo expresaría de la siguiente manera:

A picture with no representational purpose is, to my mind, always an incomplete technical exercise, for the only purpose of any picture is to achieve representation. Nor is a painting which is merely the faithful copy of an object a picture, for even supposing that it fulfils the conditions of coloured architecture, it still has no aesthetic, that is to say no selection of the elements of the reality it expresses. It will only be the copy of an object and never a subject [Una imagen sin propósito de representación es, en mi opinión, siempre un ejercicio técnico incompleto, ya que el único propósito de cualquier imagen es lograr la representación. Tampoco es un cuadro una pintura que no es más que la copia fiel de un objeto, pues aun suponiendo que cumpla las condiciones de la arquitectura coloreada, sigue sin tener estética, es decir, sin selección de los elementos de la realidad que expresa. Será solo la copia de un objeto y nunca una cosa en sí] (p. 121).

Este concepto se complementa con lo expresado por Huidobro en el manifiesto *La creación pura*, publicado en *La Nación* el 22 de abril de 1924 (Santiago de Chile):

No se trata de imitar la naturaleza sino de proceder como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador (...). El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como éstos su razón de ser en sí mismo (...) la técnica es el puente establecido entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista (Huidobro, 2003, p. 1311).



Figuras 1 y 2 «Paysage» (Paisaje), caligrama de Apollinaire (2008)

En cuanto al «Paysage» de Apollinaire, Christophe Wall-Romana (s. f.) sugiere que, siendo este uno de los primerísimos caligramas del poeta —su primera versión se tituló «Petite paysage animé (1912)», guardaba una vinculación con los fantoches animados con los que el dibujante francés Émile Cohl había estrenado *Fantasmagorie*,⁹ hoy considerado el primer dibujo animado de todos los tiempos. Estamos, entonces, ante uno de los *paisajes* pioneros con relación a lo que sería el imaginario visual de un futuro que llega hasta nuestros días. La vinculación con la animación de la época, tratada como un dibujo de divertimento, explicaría, en parte, el tono liviano del caligrama y el dinamismo de sus figuras, en especial el humo del cigarro y el cuerpo que contiene a los amantes. El conjunto de cuatro figuras remite a cómo el espacio cerrado de la casa se abre a la diversión y a la fiesta. Es un paisaje urbano, de evocación bohemia en el que se celebra el descubrimiento de cómo el dibujo puede animarse, de cómo la letra puede dibujar y de cómo el poema imagina formas muy diferentes al orden estrófico, el verso metrado, la rima exacta.

3. Exposición 1922: poemas como objetos de arte

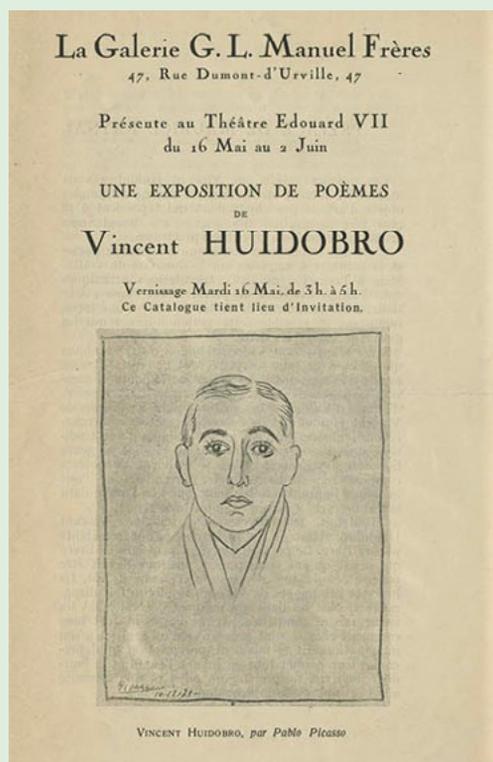


Figura 3. Carátula del catálogo de la *Exposición de poemas*, publicado en 1922 (Huidobro, 2003)

En la edición príncipe de *HC* el poema «Paysage» aparece en posición atravesada en dos hojas e incluye una dedicatoria significativa: «A Pablo Picasso». El poema se publica luego en el mítico *Almanach Dadá* (1920) compilado por Richard Huelsenbeck,¹⁰ lo que hace de Huidobro el primer poeta hispanoamericano incorporado en una publicación dadaísta, la más radical por entonces en materia de fusión de lenguajes artísticos. Tiene luego dos representaciones particulares en un mismo evento: integra como «poema pintado» la mencionada *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (1922) en el Théâtre Edouard VII de París —siendo el único de los 13 poemas que integraron esa muestra que se publica en el catálogo¹¹— y se reproduce en el catálogo con

9 Filme estrenado en 1908 (Rousseau, 2012).

10 Es el último poema del *Almanach Dadá* (Huelsenbeck, 1920, p. 156). La diferencia con el antes publicado en *HC* (1917) es que no tiene la dedicatoria a Picasso, y que el dato autoral dice «Vincente [sic] Huidobro».

11 Los poemas de la exposición, listados en el catálogo, son 1) Océan; 2) Tour Eiffel; 3) Arc en ciel 1; 4) Minuit; 5) Piano; 6) Arc en ciel 2; 7) Marine; 8) Arc en ciel 3; 9) Couchant; 10) Kaleidoscope; 11) 6 Heures Octobre; 12) Moulin; 13) Paysage. Por datos sobre cada uno de estos poemas-pintados ver Sarabia (2003), dicho cuadernillo consta de 24 folios a color sin paginar, inserto entre las páginas 1288 y 1289 del libro.

la firma del autor y la fecha de su composición (París, 1917), hecho que subraya que este caligrama, anterior a los otros, podría oficial como progenitor de la novedosa serie.

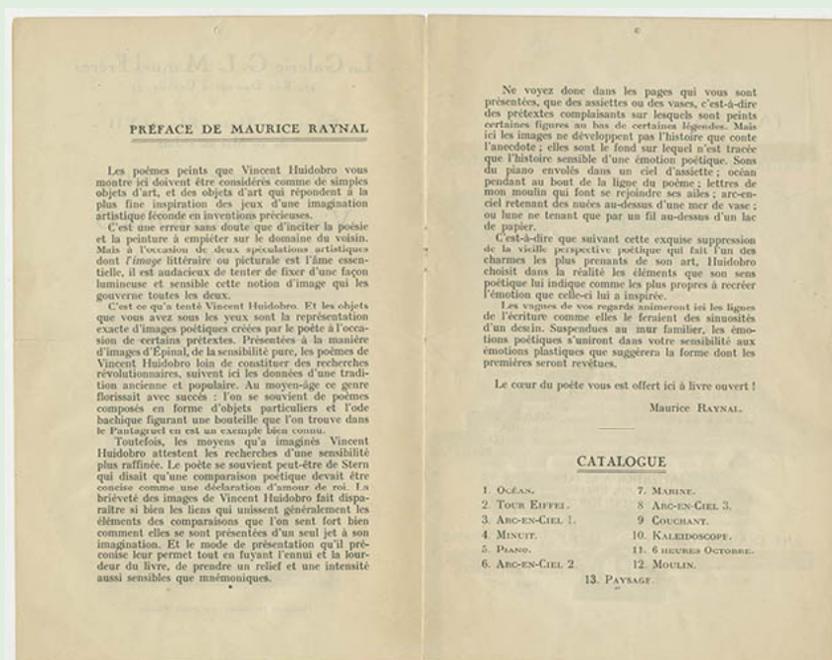


Figura 4. Prefacio de Raynal (1922) incluido en el catálogo (Huidobro, 2003)

En el prefacio del catálogo, Maurice Raynal, prestigioso crítico de arte que tempranamente aventuró una definición del cubismo,¹² es quien los califica como «poemas pintados»: «Les poèmes peints que Vincent Huidobro vous montre ici doivent être considérés comme de simples objets d'art» [Los poemas pintados que Vincent Huidobro muestra aquí hay que considerarlos como simples obras de arte] (Raynal, 1922, párr. 1).

Si bien la expresión *poemas pintados* inclina la balanza hacia el lenguaje poético, el desmarque de la tradición lírica es que Raynal los proponga como «objetos de arte». Por tanto, no son poemas pintados ni pinturas poéticas, sino que representan una intermedialidad cuya autonomía supera las delimitaciones canónicas de ambos lenguajes artísticos establecidos, el de la poesía y el de la pintura.

El alcance de la exposición es destacado desde el propio catálogo en textos críticos que dejan en claro lo fundacional del evento. Waldemar George (1922) dice: «L'idée de présenter des poèmes sous une forme image et d'en faire une exposition, appartient en propre à Vincent Huidobro. Bien avant que ce projet eût germé dans l'esprit des quelques jeunes artistes parisiens» [La idea de presentar poemas de forma pictórica y hacer una exposición de ellos pertenece a Vicente Huidobro. Mucho antes de que este proyecto hubiera germinado en la mente de algunos jóvenes artistas parisinos] (s. p.). Por su parte, Mathew Josephson (1922) subraya el valor de puente cultural intercontinental que el evento representa: «Huidobro with the giants arms of his muse links new America with old Europe and ultimate France» [Huidobro con los brazos gigantes de su musa conecta la nueva América con la vieja Europa y la actual Francia] (s. p.).

Los críticos del catálogo coinciden en dos aspectos: a) que los poemas de la exposición se inscriben en una antigua tradición que, aunque marginada, existía desde hace siglos y b) que son composiciones muy actuales, tanto por una síntesis de estilo contemporáneo como por el uso de la imagen, características de los códigos tecnológicos y publicitarios de los años veinte. Raynal (1922) destaca una «noción de imagen» que gobierna por igual a lo pictórico y a lo poético: «Et les objets que vous lde sous les yeux sont la représentation exacte d'images poétiques crèe par le poète à l' occasion de certains prétextes» [Los objetos que ustedes tienen ante los ojos son la representación exacta de imágenes poéticas creadas por el poeta con motivo de ciertos pretextos] (s. p.).

Tras determinar que la búsqueda de Huidobro pertenece a una sensibilidad refinada, Raynal define con lucidez el principio compositivo del estilo huidobreano:

12 Raynal (1912).

La brièveté des images de Vincent Huidobro fait disparaître si bien les liens qui unissent généralement les éléments des comparaisons que l'on sent fort bien comment, elles se sont présentées d'un seul jet à son imagination. Et le mode de présentation qu'il préconise leur permet tout en fuyant l'ennui et la lourder du livre. (...) Le cœur du poète vous est offert ici à livre ouvert! [La brevedad de las imágenes de V. H. hace desaparecer las ligaduras que unen generalmente a los elementos de las comparaciones que conocemos habitualmente, ellas se presentan de una sola forma a la imaginación mientras que el modo que él preconiza permite fugarse del aburrimiento, y de la pesadez del libro. (...) El corazón del poeta se os ofrece así como un libro abierto!] (1922, s. p.).

Quizás no tanto como libro abierto del «corazón del poeta», pero sí en tanto los poemas colgados como pinturas en una sala de exposiciones son, literalmente, como un «libro abierto» cuyas páginas se han desplegado ocupando cada uno su espacio propio, adoptando igual estatuto que piezas de arte. Se vigoriza así el atributo visual de los textos, su valor gráfico, la conjugación de líneas y de formas geométricas, lo que junto con la tipografía conforma un código semiótico que desafía el instrumental crítico de la poesía. Se subraya, además, lo aireado e impredecible del formato espacial de los poemas en contraste a la aridez del soporte libro, que ve rebajado su prestigio.

Por su parte, Waldemar George (1922) vincula los poemas allí colgados a la tradición ideogramática, pero reconociendo igualmente el aire de esos tiempos en que la «diosa tecnología» conquistaba nuevos estilos:

A l'époque où triomphe la télégraphie Mors, la télégraphie sans fil et la sténographie qui comportent des modes d'expression spécifiques, à l'époque où le style descriptif cède la place au style de brève notation et d'enregistrement automatique, un poète se devait d'écrire une écriture vivante, un système imagé, évoquant l'idéographie chinoise ou égyptienne, celle représentation directe des idées par des signes qui en figurent l'objet. [En la época del triunfo de la telegrafía Morse, del telégrafo sin hilos, y de la taquigrafía que conlleva sus modos específicos de expresión, en la época donde el estilo descriptivo cede el lugar al estilo de notación breve y de registro automático, un poeta tenía que escribir una escritura viva, un sistema de imágenes que evocara al ideograma chino o al egipcio, en su representación directa de las ideas mediante signos que configuran el objeto] (s. p.).

Evaluada en perspectiva, la exposición inaugura el trasvase del género lírico en el campo de las artes plásticas. Es un adelanto de esa zona intermedial en la que en el futuro se habrá de situar en la hoy denominada poesía visual. Es necesario valorar todo el evento como ejemplo de la ya encauzada *performatización* de la palabra poética. Al respecto, René de Costa (2003) señaló la naturaleza híbrida entre poema y pintura. Con motivo de la muestra titulada *Salle XIV*, que coordinó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2001), escribió:

¿Qué es lo que hace que estos poemas sean especiales, además de su existencia prácticamente clandestina? Su valor, según mi punto de vista, es su singularidad, no se parecen en nada a cualquier otra cosa. Sin ser ni caligramas ni pictogramas, son más bien una amalgama perfecta de texto e imagen visual. Sin ser poemas sobre la pintura, ni pinturas sobre la poesía, su aspecto visual se corresponde exactamente con lo que dice el texto, y lo que dice el texto se ve reforzado por su aspecto visual (De Costa, 2003, p. 1684).

La exposición de poemas de Huidobro que abrió el 16 de mayo de 1922 y fue clausurada tres días después fue nuevamente exhibida en agosto del mismo año en La Galerie Manuel Frères.¹³ Incluido el escándalo de *épater les bourgeois*, el evento merece ingresar en la memoria del *annus mirabilis* vanguardista de 1922, pues es allí que se inaugura un nuevo campo para el fenómeno poético llevando la bandera de la autonomía estética de cada poema hasta el punto de ser considerados objetos de arte.

De hecho, 1922 es un año clave en la expansión performática de la poesía de Huidobro con relación a otros lenguajes y soportes artísticos, constituyéndose en *annus mirabilis* en el desarrollo de su propia trayectoria vanguardista. La febril actividad de Huidobro desde que había arribado a Europa en 1916 preparó el terreno

13 «El crítico Guillot de Saix publica en *La France*, con fecha 18 de agosto de 1922, una reseña en la que anuncia que los poemas se exponen en la Galería Manuel Frères» (Sarabia, 2003, s. p.).

para que eso sucediera. Previo a 1921 se destacan varias producciones, como la publicación de una antología preparada por el poeta que incluye una selección de poemas de obras publicadas desde 1917 más algunos inéditos, todo en francés, en el libro *Saisons choisies* (La Cible, París, 1921). Allí se estrena el retrato de Huidobro que, firmado por Pablo Picasso, será reproducido en la carátula del catálogo de *Une exposition...* (1922); incluye el artículo «La Création pure, essai d'esthétique», en el que basó las conferencias que dio ese año en París, Madrid (cuando afianzó su amistad con Juan Larrea y Gerardo Diego), Berlín y Estocolmo. A la vez, el proyecto de publicar una revista que difundiera en varios idiomas la estética creacionista se concretó con los dos primeros números: *Creación, revista de arte* (Madrid, 1921) y *Création, revue d'art* (París, noviembre de 1921). En esta incluye un texto muy significativo si lo vinculamos a lo que será la exposición del año próximo. El desplegable, con cuerpo de letra muy grande, tipo afiche, dice: «Les poètes sont aussi peu indépendants que les peintres» [Los poetas son tan poco independientes como los pintores].¹⁴ Amparándose en la ya larga tradición de los Salones Independientes de pintores (1884), Huidobro redirige la consigna de un arte no mimético hacia los poetas. Esa postulación se verá ilustrada cuando cuelgue los poemas en formato pictórico como cuadros de una exposición.

Los otros eventos de 1922 son los siguientes: en mayo, el compositor de música concreta Edgar Varèse (1883-1965) estrenó en Nueva York, dirigida por él mismo, la pieza vocal para orquesta y soprano «Chanson de là-haut». Se basó en un fragmento del poema *Tour Eiffel* (1918), que Huidobro había publicado en París, inspirado por la serie de acuarelas cubistas de Robert Delaunay. Estas ilustraron una *plaquette* donde poema y arte visual dialogaban entre sí. En julio del mismo año, Huidobro se une a la aventura emprendida por la artista rusa Sonia Delaunay: la creación de una colección de vestimenta de diseño denominada «ropas simultaneístas» (*robe simultanée*). Juntos componen los *robes-poèmes*. La pionera de la antimoda daba lugar entonces a que el arte pictórico y el poético salieran de su circuito culto y se integraran en el campo de la moda transgrediendo a la vez el coto cerrado de esta. Al respecto dice Fleck (1995, p. 147): «If Delaunay worked to take art out of the studio and into the street, Huidobro and other writers who contributed to the dress-poems, helped to set poetry quite literally in motion on the fashions covering the body» [Si Delaunay se esforzó por sacar el arte del estudio a la calle, Huidobro y otros escritores que contribuyeron a los vestidos-poemas ayudaron a poner literalmente en movimiento la poesía en las modas que cubren el cuerpo].

En este caso se trató de una blusa bordada con el verso «Petite chanson pour abriter le coeur», extractado del texto «Corsage», de Huidobro. El poema fue encontrado recién en 1977 en el archivo del matrimonio Delaunay (Robert y Sonia). La estrofa completa comprueba que Huidobro elige el texto con relación al soporte para el cual está destinado, en este caso el torso femenino de una modelo: «Petite chanson pour abriter le coeur / le jour de froid met l'oiseau de merveille / sur chaque côte quelques mots de chaleur / vers et coeur toujours en battement pareils» [Cancioncilla para abrigar el corazón / el día frío pone el pájaro de la maravilla / a cada lado unas palabras de calor / verso y corazón siempre latiendo en paralelo] (De Costa, 2003, p. 1683).

Las investigadoras Maite Méndez Baiges e Inmaculada Hurtado Suárez (2018) realizan una puesta a punto sobre el arte de fusión vanguardista entre moda y poesía de la artista rusa. Refieren a Ramón Gómez de la Serna quien fuera, tanto en Madrid como en París, un entusiasta de los que denominó «trajes poemáticos» en un artículo publicado por la Revista *Nuevo Mundo* (Gómez de la Serna, 1922), que la propia artista ilustró especialmente con uno de sus diseños.

14 Página desplegable a modo de afiche (s. p.), revista *Création* (París, 1921). Reproducida en Armero, 1989, pp. 151-152.

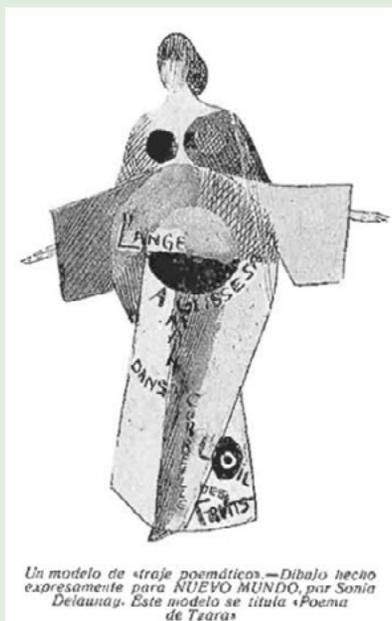


Figura 5. Modelo diseñado por Sonia Delaunay para *Nuevo Mundo*, 1922 (Méndez Baiges y Hurtado Suárez, 2018)

Entre sus conclusiones las autoras referidas afirman:

La firme convicción en la necesidad de integración de las artes y de la unión de arte y praxis vital, de la que los vestidos-poema son un ejemplo paradigmático, permea toda la producción de Sonia Delaunay y a ello alude en numerosos pasajes de sus memorias, *Nous irons jusqu'au Soleil* (1978). A pesar de que la artista nunca hizo un arte militantemente feminista, su forma de entender el diseño de moda repercutía en la liberación femenina (2018, p. 222).

4. «Paysage» con variaciones

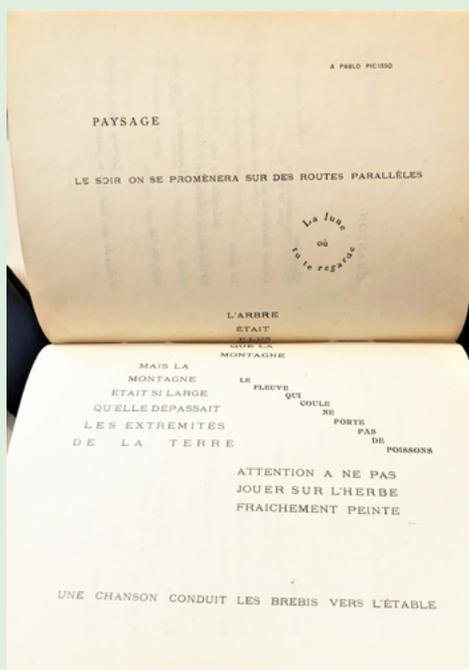


Figura 6. «Paysage» original en HC (1917)

En su versión caligramática, «Paysage» es publicado en el catálogo de la exposición de 1922, pero sin la dedicatoria a Picasso y con dos versos cambiados con relación al publicado en *HC* (1917). Las dos variantes son 1) el último verso del núcleo verbo figurativo referido a «montagne» en lugar de finalizar en dos versos («les extrémités / de la terre»), lo dice en uno solo («des bords de la terre»), pasando de seis a cinco versos, y 2) el otro núcleo con cambios es el de «le fleuve». En *HC* el río está constituido por nueve palabras que ocupan cada una su propia línea espacial, en sentido descendente y escalonado hacia la derecha. En la versión del catálogo se emplean siete palabras en virtud de una elipsis que reduce el campo semántico: «Le / fleuve / qui / coule / sur / les / poissons».

Con estas mismas variantes el poema sería literalmente pintado hacia 1925 por la artista plástica Sara Malvar, supuestamente para el mencionado proyecto de *Salle XIV*, que no se concretó. Importa señalar que, en términos estéticos, el boceto de Malvar traiciona, como se verá más adelante, los parámetros cubistas del caligrama. Esto porque los dibujos y los usos cromáticos son lineales (sol amarillo, árbol verde, río azul, manchas de pasto verde en el suelo, el dibujo de un establo) haciendo del conjunto una representación redundante que conspira contra el paradigma no-mimético del creacionismo.

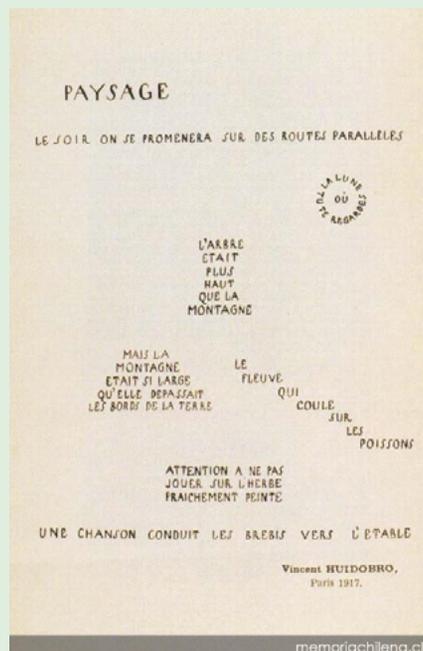


Figura 7. «Paysage» en *Catálogo* (1922)

Las versiones traducidas al español son varias. La primera se publicó en *Índice de la nueva poesía americana*, compilado por Alberto Hidalgo, Huidobro y Borges (2007/1926). En esta no se dice a quién pertenece la traducción, si bien todo indica que sería del propio Huidobro. Esta es muy similar al autógrafo a lápiz rescatado por Goic (Huidobro, 2003, p. 454). En este autógrafo, inédito en vida del autor, que parece un borrador, faltan la dedicatoria a Picasso, así como el primer verso que sirve de marco a la composición («Al atardecer nos pasaremos por rutas paralelas»). La traducción del cartel en la hierba sufre la presencia de dos paréntesis rectos y de una partícula de negación que vuelven confuso el significado, haciéndole perder efectividad. Dice: «Cuidado [con] no jugar / [tenderse] sobre la yerba / recién pintada». En la versión de *Índice* (Hidalgo et al., 2007/1926) tampoco está la dedicatoria a Picasso, y falta la figura de la luna; el verso de marco utiliza el reflexivo *se* en lugar del pronombre *nos*: «Se pasará en la tarde por rutas paralelas». Con relación al río parece haber más bien un error al decir: «el río que corre sobre los peces».

Otra versión española fue publicada en la primera versión bilingüe de *HC* (Huidobro, 1957, pp. 122-123) con traducción de José Zañartu. Igual versión utilizó Zañartu en *Vicente Huidobro sus mejores poemas* (Huidobro, 1984). La versión en español que utilizo en este trabajo tiene algunas variantes con las anteriores, pero es la más fiel al original francés de *HC*, y también pertenece a Zañartu. Fue publicada en revista *Poesía N.º 30-31-32* (Armero, 1989, p. 95).

5. Pa(i)saje: composición cubista para poema creacionista

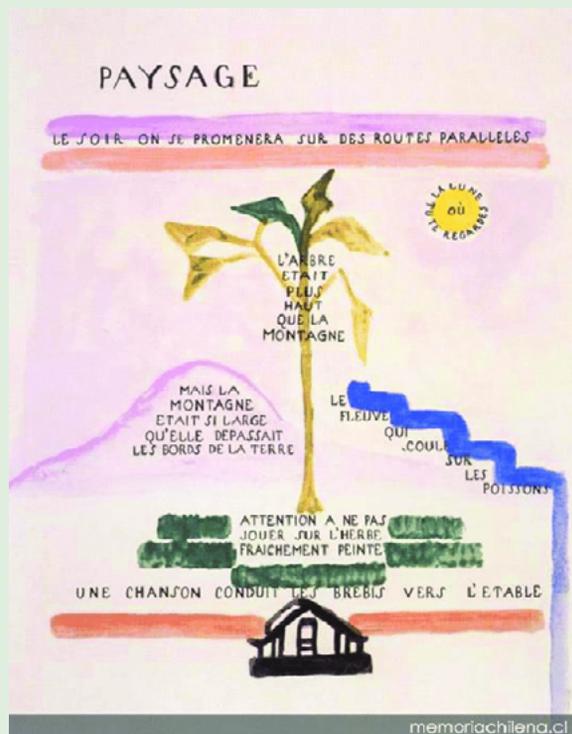


Figura 8. «Paysage», circa 1925, de Sara Malvar (Huidobro, 2003)

En «Paisaje» hay cinco figuras cuyas formas representan objetos; la luna es un círculo; el árbol y el río, sin forma geométrica definida adoptan la silueta de sus referentes; la montaña es un trapecio isósceles; el cartel de «no jugar» es un polígono de cuatro lados con forma de rectángulo. Estos elementos, a los que denomino núcleos verbo-figurativos, son figuras hechas de palabras cuyo juego metafórico es tanto o más relevante que el trazado. Los cinco están enmarcados entre dos versos que, instalados respectivamente en el borde superior e inferior, delimitan en una sola línea el espacio superior e inferior en el cual se constituye el paisaje. De esta manera, el poema desde su propia estructura adopta un alcance paródico al presentarse como un tradicional «paisaje enmarcado». Sin embargo, como se verá, el alcance hiperbólico de algunos elementos rebasará todo posible marco espacial. Entonces el estatuto de paisaje del campo pictórico y el estatuto verbal descriptivo, ambos en principio muy tradicionales en su mimesis, dan como resultado un texto híbrido en el que priman el juego y el humor, que desdican toda inocencia compositiva.

El relacionamiento de los núcleos verbo figurativos entre sí a nivel espacial desafía al lector, obligándolo a comportarse como el espectador de un cuadro. Esto porque el ritmo versal dado por el sistema fónico y sintáctico (metro, rima, acentuaciones, pausas, puntuación) ha sido sustituido por un ritmo de formas que desacomoda cualquier inferencia que pretenda abarcar el poema en una sola mirada.

La estructura propone una indeterminación en la lectura, pudiéndose adoptar diversos recorridos según cada receptor. Nuestra visualidad habitual de lectura, de izquierda a derecha, se encuentra así con una montaña, un árbol a la vera de un río, una luna arriba y un cartel abajo. Pero la sintaxis procede a la inversa, pues en determinada secuencia obliga a leer de derecha a izquierda. Esto en virtud de la coordinación mediante una adversativa que aparece entre los enunciados «el árbol era más alto... / pero la montaña era más ancha». Se trata de un espectador-lector obligado a utilizar estrategias semióticas para la decodificación textual. Al respecto de la diferencia con la lectura verbal, René de Costa (2003) dice que «la lectura es un acto siempre sucesivo y basado en el flujo de palabras: la visión es instantánea y contemplativa. Ambos actos tienen lugar en el tiempo, uno requiere un cierto movimiento ocular mientras que el otro no» (p. 1685). En la lectura de este *paisaje* se impone que el receptor no pueda hacer de manera simultánea la operación visual e interpretativa. Al no ser viable el abarcar de una sola vez todas y cada una de las cinco figuras, es poco probable que se pueda hacer una inferencia completa a nivel semántico. El lector se ve obligado a hacer dos o más operaciones de manera secuencial; primero una y luego la otra, para recién en una tercera fase integrar ambas operaciones

en una. Es una aproximación similar a un juego gestáltico: si se deja de contemplar la figura, se comienza a leer las letras, y luego recién a las palabras y su significación. En tal proceso es de esperar que el receptor infiera las relaciones entre la imagen de cada núcleo figurativo y la significación verbal y semántica establecida. Sea cual sea la operativa, la relación entre texto verbal y figura dibujada se constituye en un asunto clave de este objeto híbrido.

En lo estrictamente visual el receptor contempla por partes o fragmentos. Esa operativa es análoga a lo que exige la composición cubista, puesto que no es posible el abarcar toda una pintura cubista en un solo golpe de mirada. La composición cubista obliga al ojo a ir por partes, a unir fragmentos. Fragmentos que al estar facetados suelen provocar una deriva y un rebote de la mirada entre diversos ángulos, colores y formas del biplano. Esa deriva y su imprevisibilidad son compartidas por el receptor del poema. Pero si por un lado el poema es cubista, por otro no se agota en su dimensión visual, sino que integra las articulaciones tropológicas que el texto creacionista exige.

Veamos las dos líneas versales que funcionan como apertura y cierre del poema.

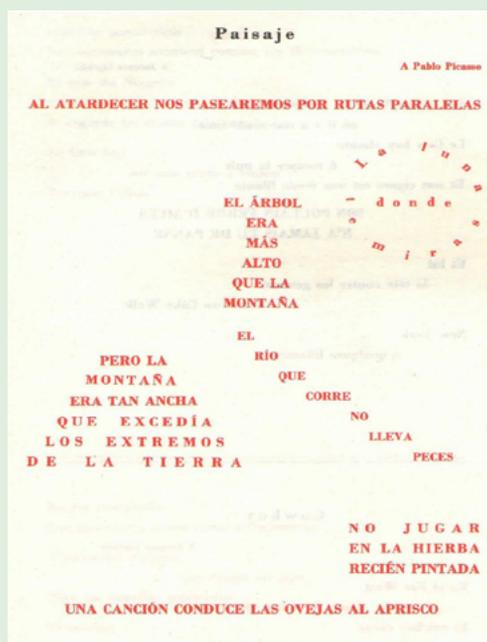


Figura 9. *Paisaje*. Traducción de José Zañartu (Armero, 1989)

Los versos que fungen de marco del paisaje delimitan el arriba y el abajo, utilizándose los márgenes izquierdo y derecho de la página como marcos virtuales. La mirada gestáltica es la que, en principio, completa el cuadro. Desde el título («Paisaje») se remeda lo que constituye todo un subgénero en el arte de la pintura. Si bien la dedicatoria está dirigida a Pablo Picasso, cabe subrayar que la geometrización de ese paisaje a la que se echa mano es un motivo que Picasso no cultivó en su experimentación cubista. Fue Georges Braque quien lo desarrolló tempranamente en *Paysage de l'Estaque* (1908), inspirado en Paul Cézanne.



Figura 10. Apertura y cierre de *Paisaje*. Armero (1989)

Así, el término *paisaje* adquiere en el poema un doble valor: uno literal en su dimensión visual y otro lúdico-paródico con relación al género. Ese valor ambiguo es posible de relacionar con la complejidad de las imágenes cubistas. En lo que atañe a los núcleos verbo-figurativos podría decirse que son íconos, en tanto «signos que originalmente tienen cierta semejanza con el objeto», según Pierce (como se citó en Eco, 1991,

pp. 232-234), o porque «tienen alguna propiedad del objeto representado», según Morris (como se citó en Eco, 1991, pp. 232-234).



Figura 11. *Paysage de l'Estaque* (Braque, 1908)

El sentido literal con el que el poema juega se correlaciona con lo que capta el ojo mientras va reconociendo uno a uno los íconos que componen el menú figurativo. Figuras que, por cierto, bien podrían evocar la conocida propuesta de Cézanne de reducir los volúmenes de los objetos reales en tres formas esenciales: el cilindro, el cubo y la esfera.

Si bien los cinco íconos constituyen su propia espacialidad, el árbol y el río son los más vinculados entre sí —tal y como si las raíces del primero buscaran el agua del segundo. Es claro que no se percibe una composición de elementos yuxtapuestos como sucede en los paisajes o en las naturalezas muertas cubistas. Sin embargo, la yuxtaposición se produce en el orden sintáctico que cada lector armará a su manera. Por su parte, el juego paródico se manifiesta una vez que la significación textual se impone por sobre los íconos. Quien pretenda un acercamiento tradicional frente a este «Paisaje» se encontrará con que el poeta lo ha llevado por «una ruta paralela» (según advierte el primer verso) hacia una forma que no busca que la figura representada sea una mimesis de modelos naturales, sino una «imagen creada», una imagen que no halle su correlato en la naturaleza, un ícono verbo-pictórico válido en sí mismo.

En tal sentido, el poema se vincula con imágenes del juvenil manifiesto alegórico *Non serviam*:

Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse (Huidobro, 2003, p. 1294).

He allí otra acepción de la «ruta paralela» que el poeta recorre junto a quienes, como Picasso, hacen que el nuevo arte se distancie de cualquier tipo de representación mimética, conformando un universo cuyas obras buscan lo autotélico.

Puede apreciarse también la praxis de la teoría expuesta en *La creación pura*:¹⁵

Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y otra centrífuga (Huidobro, 2003, p. 1313).

15 Manifiesto publicado originalmente en francés, en *L'Esprit Nouveau*, el 7 de abril de 1921.

Como la dedicatoria a Picasso precede a la primera línea del texto («Al atardecer nos pasaremos por rutas paralelas») esta adquiere valor autorreferencial. Así, poeta y pintor son coprotagonistas de esa acción que el pronombre *nos* y la conjugación verbal (*pasaremos*) señalan. Estas bien pueden ser las rutas paralelas del poema y de la pintura, que aquí convergen en un otro «objeto creado». Dicho de otra manera: poema creacionista y pintura cubista se inscriben en la «ruta paralela» de un arte otro; la ruta paralela de la naturaleza empírica y la del arte creado; la ruta creada por cada lenguaje, que es, a la vez, un pa(i)saje entre lo pictórico y lo poemático.

Esto puede vincularse a otro manifiesto en el que Huidobro establecería el concepto de lo paralelo en su discurso:¹⁶

Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo. El conjunto de los diversos hechos nuevos unidos por un mismo espíritu es lo que constituye la obra creada (Huidobro, como se citó en Armero, 1989, p. 227).

Entonces, el primer verso del texto, o sea el marco superior en sentido pictórico, es a la vez un marco teórico y no un mero asunto anecdótico, siempre despreciable para la estética huidobreana. El elemento sonoro, que hace su aparición al final con el verso «una canción conduce las ovejas al aprisco», representa la modalidad rimada de composición y de recepción, opuesta a lo que aquí se propone como arte poética. Según la línea estética contraria a lo anecdótico puede interpretarse que se establece una sutil parodia al respecto de la tradición poética que desde el mismo poema se dispone a ser transgredida. En otras palabras, la composición versal basada en el metro, la rima y otros asuntos rítmicos, forma que la audiencia acostumbra a recibir, bien podría estar representada por esas ovejas que, al resguardo de la canción son conducidas «al establo de la tradición». El poema se presenta como un *pasaje* a otra forma de composición en la que las cadencias sintácticas y las cadenas rítmicas de las formas fijas de la lírica han sido sustituidas por una composición cuya rítmica es visual, y cuya significación remite a una arquitectura propia, hecha de imágenes creadas por una naturaleza que solo existe en el poema. En el prefacio a *Adán* (1916), Huidobro (2003) ya establecía los deslindes al respecto de las limitaciones impuestas por fórmulas rítmicas de las que, entendía, su poética debía alejarse, bogando porque el pensamiento creador comandara el ritmo:

La idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos (...). Todos los metros oficiales me dan idea de cosa falsa, literaria, retórica pura. No le encuentro espontaneidad; me dan sabor a ropa hecha, a maquinaria bien aceitada, a convencionalismo (p. 324).

Si hasta entonces la poesía había tenido una estrecha relación con lo musical, desde ahora pasaría a tener una estrecha relación con la imagen, con lo geométrico, con lo visual. No porque se estuviera inventando la antigua *ut pictura poiesis*, sino porque el enunciado poético procedería basado en una materialidad signífica que se había expandido desde el cubismo pictórico para detonar en la hiperconciencia del poeta creacionista.

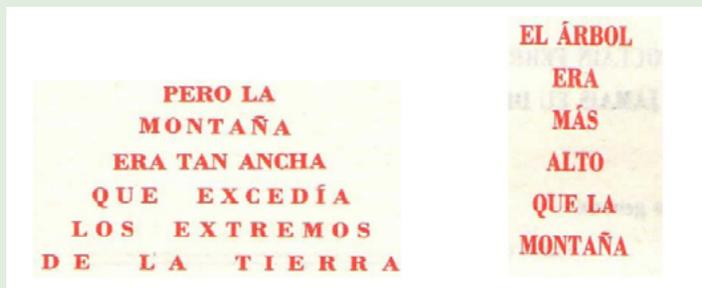
Si bien los íconos del paisaje se visualizan de inmediato como isomórficos, dejan de serlo apenas se produce la lectura plena. Así lo plantea Hermsilla Álvarez (2009):

En medio de dos líneas versales paralelas se ofrece un panorama aplanado, enfocado desde arriba, cuyos elementos (la luna, el árbol, el río, la montaña y la hierba) se representan gráficamente con los versos. Sin embargo, enseguida, en cuanto iniciamos la lectura, brota el equívoco, la nota distanciadora de la mimesis: la luna parece ser el espejo donde te miras, el árbol era más alto que la montaña y ésta tan ancha que excedía los límites de la tierra. Por ello ya no sorprende que al final la hierba no sea real, sino que esté recién pintada: no se refiere al espacio donde se juega o se desplaza el ganado, sino que remite al poema-cuadro que acaba de ser creado (s. p.).

Dicho de otra manera, el carácter isomórfico de los íconos se mantiene en la figura, pero se disuelve en el plano semántico. Al adentrarse en la significación de los enunciados se hace evidente la difracción entre texto y figura. Y es, justamente, esa cualidad con la que el texto juega y pone en juego la participación activa

16 «Época de Creación», originariamente en *Manifiesto de manifiestos* (1925).

del lector-espectador. Un ejemplo puede ser el que relaciona por medio de la adversativa (*pero*) a los núcleos *árbol* y *montaña*; ninguno de los dos cumple con el estatuto real o empírico: «el árbol / era / más / alto / que la montaña»; «pero la / montaña / era tan ancha / que excedía / los extremos / de la tierra».



Figuras 12 y 13. Paisaje. Armero (1989)

El árbol desafía las leyes de lo natural por su altura, la montaña en la hipérbole de su anchura se erige como un imposible. En «el río que corre no lleva peces», se deja a cargo del lector el recomponer la imagen creada: ese río no lleva peces, puesto que es un río hecho de palabras. Así, la figura del río, escalonada y dinámica, remite a la materialidad signica con la que el ícono se presenta, asumiendo un valor metadiscursivo.

Con la luna-círculo y con el cartel-rectángulo situado en la hierba, estamos en dos extremos del espacio pictórico, arriba y abajo; ambos están situados en el margen derecho y hacen de contrapeso con el volumen más denso de la montaña-pirámide. Son, a la vez, íconos estáticos si se los compara con la dinámica que el árbol y el río agregan al ritmo visual en el centro de la imagen. A nivel textual ambos comportan una mayor complejidad, dándole una densidad teórica desde lo pictórico-cubista al poema.

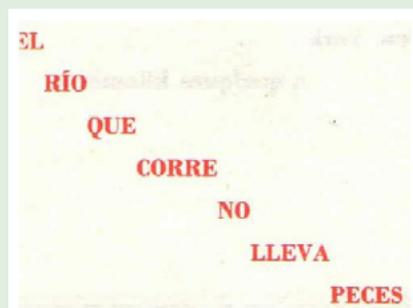


Figura 14. Paisaje. Armero (1989)



Figura 15. Paisaje. Armero (1989)



Figura 16. Paisaje. Armero (1989)

En el texto de la luna aparece la única función apelativa de todo el poema: «La luna / donde [tú] / te / miras». Se constituye la metáfora más destacada, podría decirse, incluso, la más pertinente de todo el texto. Una luna que no reproduce al satélite, sino que hace del objeto celeste un espejo, representado por una forma esférica que, a la vez, parece reproducir un ojo. Este ícono asume una de las características más definidas del cubismo sintético: hacer del signo plástico una compleja metáfora poética. A nivel teórico, propone que la imagen paradigmática de la mimesis, el espejo, se constituya en una luna hecha de palabras cuya función apelativa genera desdoblamiento de doble significación: a) un desdoblamiento de la voz enunciativa que se dirige a sí misma en segunda persona, y b) una apelación del ícono (y de la voz que lo enuncia y dibuja) dirigido al lector-espectador. En tal sentido, el alcance metadiscursivo quiebra la representación mimética.

En resumen, lo que se expone gráficamente (luna, árbol, montaña, río) es visible como tal y, en ese sentido, parece una representación mimética; pero una vez que se lee la estructuración verbal de esas figuras se comprueba que nada de lo que comparece tiene un referente empírico; no hay pleonasma, sino divergencia. Todo lo que se cree ver es pura invención, imaginación verbal o, como lo plantea el creacionismo, «cosa creada».

El rectángulo glosa y aún dos tipos de cartelitos que suelen encontrarse en parques y plazas: los que dicen «no pisar el césped» y los que advierten «recién pintado». El uso de frases hechas, de estereotipos lingüísticos es un pliegue irónico para un poeta que, como Huidobro, es un declarado adversario del estereotipo en la poesía. Si el enunciado literal prohíbe jugar, desde el punto de vista semántico esa negativa se erige como un pliegue metadiscursivo. La «hierba recién pintada» elude cualquier posible remisión al orden empírico; se solaza en una metarrepresentación en la que la materia y el color (verde) de la hierba remiten a la materialidad pictórica. Dicho de otra manera: el cartel hecho de palabras anuncia un fondo cromático que no se ve, pero que se hace presente en la asociación perceptiva del lector. La operación consiste en insertar en el orden textual una especie de *collage* conceptual: una imagen y un color que se materializan en la mente del lector-espectador, sin ser enunciados en el texto. De tal manera el poema cumple con la premisa fundamental del cubismo, la de presentar los objetos tal y como son concebidos por la mente, según lo postulara Gris.

Por último, una vez que los íconos isomórficos se desmarcan, cada uno a su tiempo y manera de la articulación mimética, y a medida que la lectura del poema se hace plena, abarcando los aspectos visuales y semánticos, entonces el poema ya no volverá a representar lo que inocentemente aparentaba ser. Es decir, los núcleos verbo figurativos habrán adquirido el estatuto de objetos singulares, de imágenes creadas, de secuencias que no imitan, sino que están allí dando vida a su propio universo, tal y como ocurre con el tratamiento de las figuras cubistas, y tal y como Vicente Huidobro concibió desde sus inicios el arte creacionista. De hecho, siendo el poema un paisaje hecho de palabras, se prescinde de lo telúrico para acometer la creación de otro telos: el del poema como pieza de arte, como pa(i)saje entre dos ismos, como objeto estético válido en sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (2003). Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas. En *Apollinaire: obras selectas*. Buenos Aires: Distal (Trabajo original publicado en 1913).
- Apollinaire, G. (2008). *Obras esenciales II* (Trad. R. Silva Pretel). Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Armero, G. (Ed.) (1989). *Poesía, n.º 30-31-32. Monográfico dedicado a Vicente Huidobro*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Chaparro Gómez, C. (1981). Acercamiento a los carmina figurata. *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 55-69.

- Creacionismo (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100872.html>
- De Costa, R. (2003). Salle XIV: un proyecto a largo plazo. Huidobro en el Reina Sofía. En C. Goic (Coord.) *Obra poética: Vicente Huidobro* (pp. 1683-1685). Madrid: ALLCA XX.
- Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont.
- Eco, U. (1991). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Fleck, M. I. (1995). *The Visual Poetry of Vicente Huidobro, José Juan Tablada, and Octavio Paz*. Davis: University of California.
- García Fernández, V. (1912). Triángulo armónico. *Musa Joven*, 1(6), 43. Recuperado de <http://www.memoria-chilena.gob.cl/602/w3-article-70033.html>
- George, W. (1922). Quelques notes critiques sur l'auteur de cette exposition. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://libreriaelastillero.com/documentos/une-exposition-de-poemes-de-vincent-huidobro-la-galerie-g-l-manuel-freres-paris.html>
- Gómez de la Serna, R. (1922). Los trajes poemáticos, *Nuevo Mundo*, 1506, 7.
- Gris, J. (1946). On the possibilities of painting. *Horizon*, 14(80), 113-122.
- Hahn, O. (1998). *Vicente Huidobro o El atentado celeste*. Santiago de Chile: Lom.
- Hermosilla Álvarez, M.Á. (2009). Huidobro, Gris y Diego: Encuentro de mundos e interacción de códigos. *Analecta literaria*. Recuperado de http://naturalezadiversa.blogspot.com/2009/07/huidobro-gris-y-diego_23.html
- Hidalgo, A., Huidobro, V., Borges, J. L. (Comps.) (2007). *Índice de la nueva poesía americana* (Prólogos de Mirko Lauer y Mario Montalbetti). Lima: Sur Librería Anticuaría (Trabajo original publicado en 1926).
- Huelsenbeck, R. (1920). *Almanach Dadá*. Berlín: Erich Reiss Verlag.
- Huidobro, V. (1957). *Vicente Huidobro: obras poéticas selectas* (volumen I, selección y prólogo de Hugo Montes, traducción de José Zañartu). Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Huidobro, V. (1984). *Vicente Huidobro: sus mejores poemas* selección y traducción de poemas y manifiestos en francés por J. Zañartu). Santiago de Chile: Zig Zag.
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. En C. Goic (Coord.). Madrid: ALLCA XX.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2015). *Cubismo y clasicismo, el lugar de Juan Gris en el relato cubista*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Josephson, M. (1922). Quelques notes critiques sur l'auteur de cette exposition. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://libreriaelastillero.com/documentos/une-exposition-de-poemes-de-vincent-huidobro-la-galerie-g-l-manuel-freres-paris.html>
- Méndez Baiges, M. y Hurtado Suárez, I. (2018). La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. *Anales de Historia del Arte* 28, 201-224. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61612>
- Pizarro, A. (1975). El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes. En R. de Costa, (Comp.) *Vicente Huidobro y el creacionismo* (pp. 232-238). Madrid: Taurus.
- Raynal, M. (1912). Essai de définition de la peinture cubiste. *Bulletin de la Section d'Or*, 9 X(1).
- Raynal, M. (1922). Préface. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://www.surdoc.cl/registro/3-41919>
- Rousseau, R. (10 de agosto de 2012). *Fantasmagorie* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qa7TC8QhIMY>
- Sarabia, R. (2003). Introducción a «Salle XIV y otras ilustraciones». En C. Goic (Coord.) *Obra poética: Vicente Huidobro* (s. p.) Madrid: ALLCA XX.
- Wall-Romana, C. (s. f.). Cinégraphie, ou la marge à dérouler. *Textimage*. Recuperado de https://www.revue-textimage.com/01_en_marge/wall-romana4.htm#fnote_22_
- Zárate, A. (1976). *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.