

“Fuerzas naturales”: acerca de la escritura y el ritmo en un poema de Vicente Huidobro

*Claudio Vásquez Solano**
Universidad de Osaka, Japón

Resumen

En cada caligrama, la escritura aporta un impacto rítmico/visual en tanto fenómeno lingüístico a la vez que estético. Así, tales composiciones habrán de percibirse por medio de una lectura/mirada. En este género nos enfrentamos a una metáfora del espacio, a un decir con alma de pintura. El signo poético se enriquece por la afinidad que se produce entre sonido y sentido, por el efecto evocador aportado por una red de juegos poético/rítmicos que descansan tanto en lo fónico como en lo icónico, plasmándose en la página en su diseño tan especial. Si bien “Fuerzas naturales” detenta un ritmo único, resulta a la vez un claro exponente del género caligramático, en tanto que nos revela la fuerte coherencia existente entre la teoría huidobriana y el tipo de escritura, en donde una y otra se integran y actualizan como producto específico de tales composiciones poéticas.

Palabras clave: caligrama, escritura, lectura, ritmo, Huidobro.

* Para correspondencia dirigirse a: Claudio Vásquez Solano <claudio@world-lang.osaka-u.ac.jp>. Universidad de Osaka, Campus de Minoo, Aomadani Higashi 8-1-1 Minooshi, Osaka Fu 562-8558, Japón.

FUERZAS NATURALES: ON WRITING AND RHYTHM IN A POEM BY
VICENTE HUIDOBRO

Abstract

Every caligram (a poem whose verses are written drawing scenes) conveys a tremendous impact not only from a rhythmical, but also from a visual point of view. Such compositions should be perceived through a double perspective: so much as a reading item as a visual object. We are taken to a realm where we have poems which hold the soul of a painting. Although "Fuerzas naturales" maintains a unique rhythm, it represents a clear example of the caligram genre inasmuch as it shows the strong coherence that binds together both Huidobro's theoretical background and the type of writing that gives birth to such original poems. The poetic sign is enriched by the affinity in the confluence between the sound of each word plus the sense brought to us by the figure depicted by the poem we read and observe at the same time.

Key words: writing, rhythm, visual object, figure.

Recibido: 01/12/08. Aceptado: 10/12/08.

...los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que pasar de rosas a letras.

Jorge Luis Borges, *La busca de Averroes*

INTRODUCCIÓN

Queremos enfrentarnos aquí al análisis de un caligrama creacionista, a partir del impacto rítmico/visual que aporta la escritura en tanto fenómeno lingüístico a la vez que estético. Hay que destacar que al hablar de escritura y creación a un nivel ingenuo, se correría la tentación de buscar claves interpretativas en una dirección que identificara la factura de tales composiciones poéticas con la creación divina, y/o los libros sagrados de las distintas tradiciones religiosas. Sin embargo, ello implicaría una reducción simplista

de un tema mucho más complejo. En las siguientes páginas nos ocuparemos de tal asunto. A continuación presentamos el texto del poema:

FUERZAS NATURALES¹

Una mirada	para abatir al albatros
Dos miradas	para detener el paisaje al borde del río
Tres miradas	para cambiar la niña en volantín
Cuatro miradas	para sujetar el tren que cae en abismo
Cinco miradas	para volver a encender las estrellas apagadas por el huracán
Seis miradas	para impedir el nacimiento del niño acuático
Siete miradas	para prolongar la vida de la novia
Ocho miradas	para cambiar el mar en cielo
Nueve miradas	para hacer bailar los árboles del bosque
Diez miradas	para ver la belleza que se presenta entre un sueño y una catástrofe

¹ Citamos por la edición de Braulio Arenas, *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964, tomo I.

Recordemos que esta composición pertenece a la colección poética “*Ver y palpar*” (1941), y que es el último caligrama escrito por Huidobro. Este último dato no es una mera curiosidad; de hecho, si se consideran las distintas direcciones en que evolucionaron los caligramas de nuestro poeta, nos damos cuenta de que se trata de una obra de madurez, respaldada por toda una tradición en el género iniciada en 1913 con “*Canciones en la noche*”².

1. LENGUA, CREACIÓN Y CREACIONISMO

Al hablar de *lengua* aquí, tomamos su acepción más amplia de sistema de comunicación; no queremos entrar a la clásica dicotomía saussureana, para no complicar innecesariamente los objetivos de este trabajo.

Resulta ya un lugar común hablar del poder del lenguaje, identificando de paso el quehacer creativo de la divinidad con el del poeta, tomando en consideración que en ambos casos se trata de un *hacer*, de una construcción de mundo a partir de una palabra fundacional. Sin embargo, aunque en una y otra factura la fuerza del verbo sea capaz de configurar mundos autosuficientes en su propia dimensión, hay una diferencia fundamental entre las dos realizaciones. En efecto, en la acción divina la palabra es *principio* y *medio*: esto es, se constituye como el *principio* gestador a partir de la nada, a la vez que deviene un *medio* que trasciende su esencia verbal para concretarse en mundo, conformando de este modo nuestra compleja realidad cotidiana. En la creación poética, por su parte, el universo fabricado no excede los límites del lenguaje, es inmanente a él: es, de este modo, *principio*, *medio* y *fin* de la actividad creadora.

Atacando por el flanco del lenguaje, la crítica adversa a Huidobro suele sugerir que éste daría la impresión de buscar una identidad perfecta entre el quehacer de la divinidad y el del poeta. Ello, quizás, por la forma entusiasta en que el vate siempre expresa la potencia creativa del segundo, y que ha quedado resumida en aquel famoso verso final de su “*Arte poética*”:

² Dado que nuestro trabajo se centra exclusivamente en este género particular de poesía, cuando hablemos de *poema* o *composición*, nos estaremos refiriendo al quehacer huidobriano en el ámbito caligramático.

El poeta es un pequeño Dios.

No obstante, considerando tanto su poética como las técnicas compositivas, nuestro autor se aleja ostensible y definitivamente de la posibilidad de una creación *ex nihilo* propia de la tradición religiosa judeocristiana. En efecto, nos damos cuenta de que el adjetivo *pequeño* viene a precisar las ideas en juego, en donde se advierte que el mismísimo Huidobro establece los justos límites para sus concepciones. Y si bien –en términos generales– sendos actos creativos se generan a partir de la palabra, hay que darse cuenta de que uno y otro son enteramente distintos y que su identificación no pasa de ser una metáfora. Visto de esta manera, nuestro poeta se encontraría enfrentado a una paradoja, en el sentido de que si el lenguaje enmarca y condiciona la creación poética, ésta debería renunciar a la fuerza del decir primigenio y, consecuentemente, tendría que abandonar toda pretensión de ser *creativa* en sentido lato³. Sin embargo, no por ello renuncia el creacionismo a la configuración de su mundo lejos del natural. En la búsqueda de tales logros queda clara la voluntad de inaugurar una nueva estética capaz de expresar aquello que los cánones poéticos caducos ya no pueden hacer sentir. Así canta Huidobro:

Agoniza el último poeta
Tañen las campanas de los continentes
Muere la luna con su noche a cuestras
El sol saca del bolsillo el día
Abre los ojos el nuevo paisaje solemne
Y pasa desde la tierra a las constelaciones
El entierro de la poesía
Todas las lenguas están muertas
Muertas a manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases

³ Recordemos con Coseriu 1977: 207: “...la poesía es siempre absoluta y, precisamente, crea también otros mundos posibles. La poesía hay que interpretarla, pues, como «absolutización» del lenguaje que, sin embargo, no ocurre en el plano lingüístico como tal, sino en el plano del sentido del texto”.

Y cataclismo en la gramática

Levántate y anda...

(“Altazor”, Canto III)

Cumpliendo con tal programa, Huidobro utiliza los medios que más se ajusten a las necesidades expresivas de cada caligrama en su singularidad. Tales poemas, en los que se fusionan armónicamente componentes fónicos y gráficos, presentan además un complejísimo juego en el que se despliegan formantes icónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos. Aunque ninguno de estos elementos detente un carácter protagónico per se, en su combinación otorgarán matices particulares a cada composición. Matices que, como veremos a continuación, tienen mucho que ver con los recursos que aporta la escritura en la generación de tales textos.

2. LA ESCRITURA COMO RECURSO CREACIONISTA

Respecto de acto de habla, la escritura constituye un código comunicativo de segundo nivel, que tiene como característica principal el permanecer fijo en un espacio, al contrario de lo efímero del modo oral. Como ha dicho Spengler 1971: II, 149:

La escritura constituye una nueva especie idiomática y significa una transformación completa en las relaciones de la conciencia humana. La escritura, en efecto, libera la conciencia de la *presión que el presente ejerce* sobre ella⁴.

Con todo lo que la disposición gráfica pueda sugerir en términos artísticos, habrá que considerar lo escrito como algo que expresa mucho más que la mera transcripción de un cuerpo fónico⁵, que constituye de suyo una característica de los textos pragmáticos y apofánticos, esto es, los no artísticos⁶.

⁴ Traducción nuestra.

⁵ Para el problema de la expresión del contenido a través de lo fónico y lo gráfico, cfr. Uldall 1944/1974: 15.

⁶ Coseriu 1978: 246 nos ayuda grandemente cuando señala: “Considerado en su realidad histórica, el lenguaje es *logos semántico* que, en los actos de hablar presenta ulteriores determinaciones: es decir que sin dejar de ser semántico, es, además, fantástico (poesía), apofántico (expresión lógica) y pragmático (expresión práctica)”. Estos modos de uso no son exclusivos

Ya en el ámbito literario, y si miramos con atención, resulta obvio que la diferencia entre un texto caligramático y otro que no lo es, se basa nada más ni nada menos que en el papel activo que adquiere el manejo del espacio en el primero, mientras que en el segundo lo espacial es de suyo neutro. En efecto, quizás lo más notorio sea que en los poemas no caligramáticos la atención se dirija al nivel léxico-semántico, lo que implica que la superficie textual carecerá de mayor significación⁷. Esto, que es válido para el arte realista –en donde se halla una fácil identificación entre un objeto y su representación– no lo es para las obras que a partir del simbolismo buscan una mayor abstracción conceptual, a la que corresponderá inversamente un menor compromiso en el establecimiento de tal identificación.

La época en la que Huidobro escribía sus más famosos caligramas –eco de sus manifiestos estéticos– coincide con el juego en el que se sumergen las distintas manifestaciones artísticas, las que vienen a combinar sus formantes de un modo inédito, con lo que no solo adquieren para sí nuevos valores ideales, puesto que tienen como correlato el alcanzar una expresión más viva. Respecto de la poesía, dicha expresión se exterioriza a través de un lenguaje novedoso. Novedad no conseguida necesariamente a través de la creación de nuevos códigos comunicativos, sino en la alteración de los ya conocidos; lo que, si bien puede confundir a los lectores en un primer momento, cumpliendo con el requisito de la originalidad, al mismo tiempo logrará que la obra conserve rastros de mayor o menor intensidad de los códigos sancionados como operantes por la tradición y la comunidad, por lo que tampoco perderán absolutamente parte de lo convencional que les es propio⁸. Tales obras, aun con las alteraciones más atrevidas, de ningún modo quebrarán el circuito comunicativo, por lo que siempre habrá claves interpretativas para decodificar los mensajes de las composiciones que se valgan de estos procedimientos estéticos⁹. Por otro lado, no es infrecuente

ni excluyentes. Acota Balbín 1968: 379, que no se puede distinguir entre “...el castellano poético y el castellano coloquial”.

⁷ Precisa Martínez Bonati 1983: 71: “... el lenguaje mimético es como transparente; no se interpone entre nosotros y las cosas de que habla. [...] Al estrato mimético no lo vemos como estrato lingüístico. Solo lo vemos *como mundo*; desaparece como lenguaje. Su representación de mundo es una *imitación* de éste, que lo lleva a confundirse con él. *El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto*”.

⁸ Nos indica Costa 1984: 205-206: “El sistema de ‘de-escritura’ va variando, pero siempre hay un sistema. En general, Huidobro establece una cierta tensión poética desfamiliizando lo familiar”.

⁹ En otro trabajo Vásquez, 2003: 18-19 indicábamos que en el último canto de *Altazor* Huidobro utilizaba “núcleos rimantes que otorgan cohesión de timbre a esta parte de la obra”.

encontrar la propuesta falaz de que en este ámbito se perdería la comunicación entre poeta y lector, al manipular el lenguaje de un modo similar al que las expresiones artísticas no literarias disponen de sus materiales. De este modo no resulta nada paradójal que el creador de *Altazor* no solo se conforme con crear las ficciones más sorprendentes en el nivel de la anécdota de la obra, sino que manifieste un mensaje redoblado en la superficie textual. Como quedó indicado, asistimos a creaciones en las que se funden lo fónico y lo gráfico en distintos grados de intensidad, por lo que llegaríamos a la proporción de tener un poema/ un ritmo¹⁰. Sea cual fuere el producto final, vemos que estas nuevas formas expresan todo lo que el artista quiere y tiene que decir en su obra. La finalidad de tales creaciones, en todo caso, no pasa por un *deber ser*, hay aquí un fortísimo componente lúdico que se abre a innumerables posibilidades expresivas. Lo lúdico –nos lo recuerda Huizinga 1984: 157:

El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebatado y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego a su vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono¹¹.

Definición que encaja perfectamente con lo que canta nuestro poeta en otro fragmento de “*Altazor*” (Canto III):

Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
.....
(Las palabras tienen demasiada carga)
.....
Pasión de juego en el espacio...

También decíamos que este poeta “ha aprovechado las características fonológicas de nuestra lengua”.

¹⁰ Aparte del género caligramático, existen distintas posibilidades combinatorias de lo fónico y lo gráfico, que van desde las formas propias de la tradición literaria como los emblemas, hasta producciones de un ámbito creativo/pragmático, como es el caso de los afiches. Para este tema, cfr. el apartado “Tendencia Rítmica”, en Vásquez 1998-1999: 1226-1232.

¹¹ Agrega Huizinga, op. cit.: 161: “Las modernas direcciones líricas que, deliberadamente se mueven en un terreno no accesible para todos y enigmatizan, por decirlo así con palabras, permanecen fieles a la naturaleza de su arte”.

Este espacio, ¿no es acaso en él que se despliegan los caligramas? La respuesta la dará quizás cada lector que se enfrente a esta clase de composiciones. Así, adquiere un papel más activo el que *lee/mira* en la percepción de tales textos. Recordemos con Todorov 1975:16 que el receptor “...traza una escritura pasiva”; o que “...desde el momento que existe un lector, la lectura ya no es inmanente”. Por otro lado, no debemos olvidar que en un texto literario el lenguaje se presenta ante el lector con todos sus valores virtuales. De hecho, aquí las distintas acepciones de la palabra tenderán a sumarse, produciéndose entonces una gran flexibilidad semántica. Aquí no importará la claridad meridiana que requiere lo pragmático y especialmente lo apofántico, sino el efecto en la adición de sentidos con que se bombardea al receptor¹². De hecho, nos damos cuenta de que el lector está enfrentado a “mecanismos [textuales] que no tienen una doble articulación”¹³, al decir de Kristeva 1974: 83; esto es, que no todo el sentido de un texto vendrá dado por componentes léxicos o fonológicos. Ello implica que en la factura de los caligramas –léase escritura– la figuración plástica del poema será parte esencial, ya que se integrará al ritmo de la composición como un componente fundamental y no como un mero adorno¹⁴.

3. “FUERZAS NATURALES”

En el caso del poema que nos interesa, el despliegue de la sustancia textual –el lenguaje dispuesto plásticamente– redobla su funcionalidad al ser utilizado como material visual, aparte de su carácter lingüístico propiamente tal. Esta fusión total y armoniosa entre lo fónico y lo gráfico –como producto de esta particular forma de escritura– resulta ser la característica que define el ritmo del género caligramático. Si bien es cierto, en este texto hudobriano encontramos un tímido acercamiento a las formas dispersas, la disgregación versal, por suave que sea, es más que suficiente para desterrar

¹² Para el tema de la recepción, cfr. Segre 1983: 43; Martínez Bonati 1983: 73; Iser 1987: 215.

¹³ Traducción nuestra.

¹⁴ Recordemos con López Estrada 1987: 111: “...junto a la condición oral del poema, hay que tener en cuenta también los valores expresivos que proceden de su condición de obra escrita (y fundamentalmente impresa), con su correspondiente sentido de ritmo visual”.

la posibilidad de que lo que otorgue cohesión a este poema sean únicamente recursos poéticos tradicionales.

Nos enfrentamos aquí a un texto de una arquitectura más clásica en lo que se refiere a la mantención de la horizontalidad de los versos en el desarrollo de la composición. También vemos que tanto los aspectos sonoros como los gráficos aparecen minimizados. Minimizados, porque en otros textos caligramáticos, Huidobro usa diversos recursos para llamar la atención sobre el componente sonoro de ciertos fragmentos: como es la utilización de cajas tipográficas de distinto tamaño que denotan una mayor o menor intensidad elocutiva, o textos en los que queda registrado el patrón entonativo por medio de líneas poéticas¹⁵ diagonales; a la vez que se encuentran atrevidísimos juegos (prácticamente pictóricos) en el despliegue gráfico¹⁶. Por ello, si es éste un texto de madurez, como ya dijimos, cabe preguntarse por qué no se aprovechan todas las posibilidades de despliegue que brinda el espacio en la página. Además, se mantienen las mismas cajas tipográficas (letras minúsculas) y un despliegue textual suave. De otra parte, nos sorprende que a la integración armoniosa de ambos componentes se sume un patrón entonativo muy sui géneris: se nos pone frente a versos quebrados que vienen a funcionar como prótasis y apódosis, sacando así un gran partido al ritmo propio de la lengua, como vemos en los siguientes versos que abren este caligrama:

Una mirada	}	PRÓTASIS
para abatir al albatros	}	APÓDOSIS
Dos miradas	}	PRÓTASIS
para detener el paisaje al borde del río	}	APÓDOSIS

¹⁵ El concepto de línea poética lo tomamos de López Estrada op. cit.: 119, quien la define como: "...un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico".

¹⁶ V. gr. textos como: "*Paysage*" ("Horizon Carré"), "*Un astre a perdu son chemin* o *kaléidoscope*" ("Otros poemas").

El *tempo* de la composición conlleva un especial juego rítmico que también producirá sus efectos al momento de la lectura. En efecto, el tono ascendente de las prótasis se opone al descendente de las apódosis. Más aún, exceptuando la línea poética “para abatir al albatros”, que consiste en una apódosis simple, las nueve “respuestas” restantes corresponden todas a versos encabalgados, que dejan fluir con gran vigor el ritmo propio de este recurso fonológico¹⁷. La estructura poética generada por el fluir constante de esta tensión/distensión aportará lo suyo al correlato icónico de la anécdota. Los versos, al modo de un conjuro, se suceden vertiginosamente, arrastrando al lector de una imagen poética a la siguiente, anunciando el efecto sorprendente que ha de producir cada “mirada”. No obstante lo suave de la dispersión, hay un poderosísimo componente icónico, que aunque abstracto, se encuentra centrado en el flujo rítmico que nace por la conjunción entre los componentes verbales y los visuales. Componentes que mantienen así la fuerza típica de los caligramas, conectándose uno y otro recurrentemente en más de un modo: no son bloques macizos de información ni menos un ocurrir meramente aleatorio. Este discurso, que evidentemente es más que la mera suma de sus partes, se revela a partir de las imágenes poético-gráficas plasmadas en la superficie de la composición¹⁸.

A pesar de que nuestro poeta cuenta con obras mucho más atrevidas, ésta que detenta una estructura más sencilla, nos entrega un decir poético inefable, absoluto, en cuanto es capaz de comunicar aquello que con los procedimientos lingüísticos habituales sería incomunicable. Aquí, los componentes en juego conllevan un correlato de la concreción del universo creacionista, en tanto fundación de nuevos estados expresivos, entre los que cabe destacarse la aparición de un ritmo propiamente caligramático, cuya eficacia se reconoce porque su orientación visual no es *transparente* ni *inocente*¹⁹; de hecho, tal orientación le permite al poeta comunicar su mensaje utilizando todos los medios que crea necesarios para que lo gráfico se llegue a fundir con el elemento sonoro y en donde se enfatiza grandemente lo entonativo. En este caligrama, además, el timbre tiene una configuración muy particular: hay rima total desde la segunda a la décima prótasis (-adas). Las apódosis, por su parte, son versolibristas; se dan pequeños retornos asonantes entre palabras

¹⁷ Para el tema del encabalgamiento, cfr. Quilis 1964. Tb. Quilis 1986: 78-88.

¹⁸ Para el ritmo de este caligrama, dada la ausencia de puntuación, aquí vale lo que dice Yurkievich 1978: 83: “...su carencia produce un enrarecimiento del sentido, una mayor coxión entre las palabras, una ambigüedad que aumenta la irradiación semántica”.

¹⁹ Gadamer 1977: 104 nos ayuda, diciendo: “...un texto literario exige que se haga presente en su figura lingüística y no solo que cumpla su función comunicativa”.

como “río /abismo”, o “nacimiento /cielo”, que no alcanzan a configurar un esquema constante²⁰. Quizás este juego de rima interior apoye más fuertemente el fin de cada prótasis. Incluso podríamos interpretar tal estructura como versos compuestos por heterostiquios, de modo que en las prótasis estaríamos en presencia de rima interior. De este modo, aparte del aspecto léxico-semántico, la fluidez de los juegos entonativos y la figuración en la página serán elementos clave en la conformación tanto del sentido como del ritmo del poema. Ahora bien, no podemos dejar de preguntarnos cómo es posible que haya una fusión tan perfecta en componentes que podrían verse hasta como disímiles. En tal dirección, resulta de suma utilidad citar las palabras de Coseriu, 1978:180-181:

...es importante subrayar que los puntos de “ruptura”, de pasaje de la lengua lingüística a otras “lenguas” se hallan justamente ahí donde “*se acepta que la lengua es una forma y no una sustancia*” y donde se afirma que la sustancia es indiferente. Los dos postulados son, además, interdependientes, puesto que –siendo la “forma” lo que se mantiene constante en una manifestación– si la “sustancia” se mantuviera, ella debería necesariamente formalizarse.

Es del caso recordar que el concepto de *sustancia* remite al aspecto material y conceptual del signo; aspecto en principio amorfo, no estructurado. El de *forma* corresponde a la estructura que opera sobre dicha sustancia, segmentándola en unidades significativas que adquieren valores funcionales en virtud de las relaciones establecidas en el conjunto²¹. Considerado el lenguaje en un texto caligramático, tal forma se transmite por medio de más de una sustancia (v.gr. lo fónico y lo gráfico), que no afecta mayormente la decodificación del mensaje, a pesar de que el tipo de sustancia utilizada no resulte absolutamente indiferente. Efectivamente, no es posible verter totalmente una sustancia en otra (diferencias de entonación en el caso del discurso oral, o distinta tipografía en el discurso escrito, etc.). Así, nos damos cuenta de que *forma* y *sustancia* no son ni con mucho factores privativos de solo un sistema semiótico, en este caso particular, el lingüístico.

Al producto resultante, y considerando los principios estéticos fundantes del creacionismo, no se le puede exigir que represente lo mismo que la

²⁰ Recordemos con Navarro Tomás 1974: 455 que: “...la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requieran”.

²¹ Recordemos con Trnka et al. 1980: 48 en las famosas *Tesis de 1929* que “En la lengua poética pueden actualizarse los elementos acústicos, motores y gráficos de un lenguaje dado que no se usan en su sistema fonológico o en su equivalente gráfico”.

lengua que manejamos habitualmente, ni menos aun que obedezca a los preceptos estéticos realistas. De esta manera, el poeta demuestra que dentro de una amplísima gama de recursos creacionistas, él es capaz de generar un lenguaje desde y para la poesía. Sin embargo, pende sobre la cabeza del poeta aquella frase de su ideario:

El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo...,

que la crítica ha tomado como un reto; y especialmente como una frase aislada de resto del ideario creacionista, ignorando –consciente o inconscientemente– que los procedimientos huidobrianos, en este aspecto, exceden el plano de la mera composición léxica. Por ello, hemos de cuestionarnos qué ofrece concretamente el poeta cuando propone su estética. Buscando entre sus postulados más fundamentales, Huidobro pretende entregar ni más ni menos aquello que declara en “La creación pura”:

...la época que comienza será eminentemente creativa. El Hombre sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza [...] a pesar de que esta rebelión solo es aparente, [...] ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas en la realización de un todo. En el mecanismo de la producción de nuevas formas.

(Huidobro 1964: I, 658-659)

Así, el quehacer creacionista conlleva un fortísimo rechazo de la imitación: aparte del llamado a hacerse cargo de un nuevo método de producción artística, nuestro poeta pone especial énfasis en las leyes de la creación, cuyo fundamento descansa en la composición misma antes que en factores externos a ella. Entendemos por “factores externos” aquellas estéticas que precisan de un modelo que está fuera de la obra, como la *imitatio naturæ* renacentista; o la *teoría del reflejo* sostenida por la estética marxista, que propone que el arte debe estar al servicio de los cambios sociales. Queda pendiente, pues, un estudio más a fondo de lo que sea la mimesis propuesta por el creacionismo, de haberla.

4. CONCLUSIONES

No resulta posible hacer una reducción a ultranza de los procedimientos creacionistas. De ello se desprende que cada obra proporciona las claves de su interpretación desde su propia esencia; en el entendido de que lo esencial de los caligramas lo encontramos, por cierto, en su especial estilo de escritura. En este sentido, conviene citar a Barthes 1972: 14:

Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función [...] el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia²².

Para el caso de los caligramas en general y de esta composición en particular, advertimos una serie de procedimientos fónico/gráficos de la mayor originalidad que determinarán el ritmo de cada composición. En este poema en especial, nos damos cuenta de que el esquema rítmico se articula a partir de la utilización del esquema prótasis/apódosis, desde la perspectiva de la escritura (y el impacto icónico de la misma) con el propósito de manifestar un mensaje enriquecido a todo nivel²³.

Quizás, al enfrentarnos a un caligrama, lo más interesante sea que hayamos de percibirlo por medio de una lectura/mirada, por el hecho de estar frente a un texto híbrido; en el entendido de que lo híbrido no implica para nada una obra imperfecta; al contrario, posibilita la existencia de una metáfora del espacio, de un decir con alma de pintura, en donde no se sacrifica de ningún modo lo semántico ni lo lírico del poema. El signo poético se enriquece por la afinidad que se produce entre sonido y sentido, por el efecto evocador aportado por una red de juegos poético/rítmicos que descansan tanto en lo fónico como en lo icónico, plasmándose en la página en su especial modo de escritura.

Así como “Fuerzas naturales” detenta un ritmo único, también los diversos caligramas creacionistas manifiestan el suyo propio de distintas maneras y con la mayor libertad. Mas, no por ello estamos en presencia de un arte

²² Traducción nuestra.

²³ Metz 1972: 14-15, nos recuerda acertadamente: “No porque un mensaje sea visual lo son todos sus códigos y no por manifestarse en mensajes visuales deja un código de manifestarse de otros modos. Además un código (incluso el visual) nunca es visible, ya que consiste en una red de relaciones lógicas”.

azaroso; lo que se demuestra no solo por la aversión explícita de Huidobro hacia el azar en las obras surrealistas, sino por la fuerte coherencia existente entre la teoría huidobriana y el tipo de escritura resultante para el caso específico del género caligramático. Coherencia que, a su vez, se enmarca en una doble tradición filosófica y literaria en la que este autor basa su solidez teórica y su práctica poética correspondiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, AMADO. 1969. El ritmo de la prosa. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos S. A., pp. 258-267.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. 1970. *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, 1ª reimpresión, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARENAS, BRAULIO. 1963. Vicente Huidobro y el creacionismo. *Obras completas de Vicente Huidobro*. Tomo I, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag S. A., pp. 15-42.
- BALBÍN, RAFAEL DE. 1968. *Sistema de rítmica castellana*, 2ª. ed. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- BARTHES, ROLAND. 1972. "Le Degré zéro de l'écriture". *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 5-65.
- CELAYA, GABRIEL. 1972. *La dominante gráfica. Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus Ediciones, pp. 173-184.
- COSERIU, EUGENIO. 1977. Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía». *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Editorial Gredos S. A., pp. 201-207.
- . 1978. *Teoría del Lenguaje y Lingüística general*, 3ª. ed., 1ª. reimpresión. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- COSTA, RENÉ DE. 1984. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, HUMBERTO. 1994. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo Comercial S. A.
- GADAMER, HANS-GEORG. 1997. Texto e interpretación. *Hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros, pp. 78-114.
- GOÍĆ, CEDOMIL. 1974. *La poesía de Vicente Huidobro*, 2ª. ed. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO (s.a.). En busca del verso puro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 253-270.
- HUIZINGA, JOHAN. 1984. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- ISER, WOLFGANG. 1987. *El arte de leer*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, JULIA. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. 1987. *Diccionario de términos filológicos*, 3ª. ed., 7ª. reimpresión. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO. 1987. *Métrica española del siglo XX*, 3ª reimpresión. Madrid: Editorial Gredos S. A.

- MARTINET, ANDRÉ. 1984. *Elementos de lingüística general*, 3ª. edición. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX. 1983. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- METZ, CHRISTIAN. 1972. Más allá de la analogía, la imagen. En *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo S. A., pp. 9-22.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. 1974. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 5ª. ed. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- QUILIS, ANTONIO. 1964. Estructura del encabalgamiento en la métrica española. *Revista de Filología Española*. Anejo LXXVII. Madrid: CSIC.
- . 1986. *Métrica Española*, 3ª. ed. Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1975. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. 1ª. ed., 3ª. reimpression. Madrid: Espasa Calpe S. A.
- REIS, CARLOS. 1985. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- SEGRE, CESARE. 1983. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica.
- SPENGLER, OSWALD. 1971. Peoples, races, tongues. *The decline of the West*, 7th. Impression. London: George Allen & Unwin Ltd., vol. II (One volume edition), pp. 111-155.
- TEITELBOIM, VOLODIA. 1995. *Huidobro, La marcha infinita*, 3ª. edición. Santiago de Chile: Ediciones BAT.
- TINIANOV, IURI. 1972. El ritmo como factor constructivo del verso. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A., pp. 11-56.
- TODOROV, TZVETAN. 1975. *Poética*, 2ª. ed. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.
- TRNKA, B. et al. 1980. *El Círculo de Praga*, 2ª. ed. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ULDALL, H. J. 1944/1974. Speech and writing. *Acta Linguistica*, vol. 4. Copenhagen, Einar Munksgaard (Krauss Reprint, Liechtenstein), pp. 11-16.
- VÁSQUEZ S., CLAUDIO. 1994. *Teoría creacionista y práctica rítmica en los caligramas de Vicente Huidobro*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- . 1998-1999. Huidobro y la creación textual: fundamento rítmico de los caligramas. *Boletín de Filología* N° XXXVII. *Estudios en honor de Ambrosio Rabanales*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, pp. 1223-1243.
- . 2003. “Cristal muerte”: destrucción y creación de lenguaje en el Canto VII de Altazor, de Vicente Huidobro. *Estudios Hispánicos* 28: 17-47. Osaka: Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka.
- . 2007. Paysage de Vicente Huidobro: ¿deuda poética con Apollinaire? *Estudios Hispánicos* 32: 21-34. Osaka: Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka.
- YURKIEVICH, SAÚL. 1978. Vicente Huidobro: el Alto Azor. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 3ª. ed. Barcelona: Barral Editores, pp. 55-115.