

Yúdice, George.

Vicente Huidobro y la motivación

del lenguaje

Buenos Aires, 1978.

I

*El espejo de agua*

Horizon Carré

Tour Eiffel

Hallali

Ecuatorial

A partir de la publicación de *El espejo de agua* (1916) Vicente Huidobro comienza una nueva etapa de su producción poética que, siguiendo su propia denominación, podría llamarse su período creacionista<sup>1</sup>. En este libro el joven poeta chileno empieza a utilizar ciertos recursos y temáticas vanguardistas que ya había comentado en *Pasando y pasando* (1914), libro de ensayos críticos, y en

<sup>1</sup> La fecha de la primera edición —1916— de *El espejo de agua* ha sido disputada por varios críticos y periodistas a partir de una entrevista con Pierre Reverdy publicada en 1920 en un periódico madrileño por Enrique Gómez Carrillo. Allí Reverdy supuestamente alega que Huidobro antedató uno de sus libros. Guillermo de Torre se aprovecha de esta alegación en varios ataques a Huidobro publicados en revistas y luego en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925).

Últimamente ha habido bastante evidencia para confirmar la fecha de la primera edición. Braulio Arenas, en la introducción a las *Obras completas* de Huidobro, afirma que posee dicha edición de 1916 (pág. 23). Richard L. Admussen y René de Costa, en su artículo, "Huidobro, Reverdy, and the *editio princeps* of *El espejo de agua*", *Comparative Literature*, 24 (1972), no sólo examinan el ejemplar de Braulio Arenas sino que hacen un estudio de la obra de Huidobro del año 1918, aparecida en la revista *Nord-Sud* dirigida por Reverdy, y encuentran allí una nota que explica que uno de los poemas en versión francesa ("L'Homme triste") es una traducción del español y, por consiguiente, de una versión previa. Concluyen los autores, además, que las afinidades entre *El espejo de agua* y *La Lucarne ovale* se deben a coincidencias y que la polémica alrededor de este asunto ha perdido toda proporción.

otros escritos y discursos sobre la poesía (por ejemplo, *Non ser-viam*, 1914, su primer manifiesto). Además de afirmar la autonomía y la realidad propia de la obra artística, lanza proclamas parecidas a las de los escritores europeos de vanguardia — en contra de la tradición y de las reglas codificadas— y aboga en favor de la rebeldía poética por medio de transgresiones del lenguaje y de la temática convencionales y por medio de la incorporación de otros medios artísticos nuevos como el cine y las nuevas manifestaciones pictóricas (por ejemplo, el cubismo). E. Caracciolo Trejo cita un pasaje de *Pasando y pasando* en que Huidobro recalca las palabras de Marinetti:

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

Odio las momias y los subterráneos de museo.

Odio los fósiles literarios.

Odio todos los ruidos de cadenas que atan.

.....

Amo lo original, lo extraño.

.....

Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión.

Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.

Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe en el porvenir sin pensar en el pasado

.....

Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se respalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los de muy buena vista.

..... (Caracciolo Trejo, 32-33) 2

Aunque *El espejo de agua* no es un libro de grandes innovaciones poéticas, el primer poema, "Arte poética", recoge estas tendencias:

2 Compárense estas aseeraciones con algunas declaraciones del primer manifiesto futurista: "2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia... 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie...". Además, Huidobro se entusiasma especialmente con ciertos *slogans* futuristas como "la imaginación sin hilos" o las "cadenas de analogía". Véase "Fondazione e Manifesto del Futurismo", *Le Figaro*, París, 20 de febrero, 1909, y "Manifesto tecnico della letteratura futurista", *Le Figaro*, París, 11 de mayo, 1912, publicados en *Marinetti e il futurismo*, ed. Luciano de Maria, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, págs. 3-9 y 77-84.

Estamos en el cielo de los nervios.  
El músculo cueлга,  
Como recuerdo, en los museos;  
Mas no por eso tenemos menos fuerza:  
El vigor verdadero  
Reside en la cabeza. (255)

Como Marinetti, Huidobro condensa el uso del adjetivo y declara la liberación de la poesía por medio de la nueva percepción (visión) del poeta:

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata. (255)

Debe notarse que para Huidobro la "vista" o "visión" significa el poder creativo del poeta o su habilidad de establecer (o captar) relaciones entre cosas y palabras, por remotas que sean. Comparte desde muy temprano, pues, esta definición de la "imagen" con los poetas europeos de vanguardia, retomada por Pierre Reverdy en su ensayo "L'Image" y luego hecha famosa por André Breton en su primer manifiesto del surrealismo.

En otro poema de *El espejo de agua*, "Año nuevo", se puede verificar el uso de la nueva temática y técnica "cinematográfica" que ya habían ensayado los futuristas (véase el "Manifesto tecnico della letteratura") Max Jacob, Blaise Cendrars y otros:

El sueño de Jacob se ha realizado;  
Un ojo se abre frente al espejo  
Y las gentes que bajan a la tela  
Arrojaron su carne como un abrigo viejo. (259)

Sabido es que los poetas de la época de la primera guerra buscaban entre los productos y resultados de las nuevas manifestaciones tecnológicas (la maquinaria, el automóvil, el avión, el cine, etc.) modelos y nuevos recursos y técnicas para ampliar el dominio temático y estructural de su poesía. En *El espejo de*

*agua*, no obstante la incorporación de la nueva retórica, Huidobro pasa por alto casi toda la temática que estaba en boga. Efectivamente, ya en *Pasando y pasando* les había criticado a los futuristas su obsesión casi infantil por lo mecánico, por cantarle a la máquina en un lenguaje poético convencional (véase "El creacionismo", 679). El lenguaje de estos poemas, al contrario, es más afín al de algunos poemas de *La gruta del silencio* (1913), especialmente aquellos en que se desarrolla una imagen muy parecida a la de Herrera y Reissig en *Los éxtasis de la montaña*. Las semejanzas más destacadas se encuentran en los tropos temporales en que se oponen el fluir y la periodicidad, la latencia y la manifestación, la integralidad y la discreción, la inmovilidad y el movimiento (por ejemplo, "Idilio de la tarde y de la luna")<sup>4</sup>:

En la tarde que cae con suavidad de lana  
Se alarga del camino la apacible oración

En la monotonía del silencio  
Se deshojan las horas una a una... (GS, 128-129)

Se trata, en realidad, de imágenes sinestésicas que caracterizan el fluir del tiempo mediante fenómenos sensoriales (tacto, color, gusto, etc.).

En "La alcoba", que David Bary cita como una manifestación temprana de lo que él denomina la imagen "no-ilustrativa" (Bary, 46), (el equivalente de la imagen surrealista o la imagen en que no hay relación entre el comparante y el comparado), se funden varios componentes sensoriales (sangre-color; liquidez-deglución; sol-color, calor):

<sup>3</sup> Véase "Vers une poésie de l'action et de la vie modernes" en Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, París, José Corti, 1966, págs. 239-251.

<sup>4</sup> Para la conveniencia de la redacción se usan en este trabajo los términos "discreción" e "integralidad" tal como aparecen en la traducción de A. J. Greimas, *Sémantique Structurale: Recherche de méthode* (París: Larousse, 1966) al castellano: A. J. Greimas, trad. Alfredo de la Fuente, *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1973), pág. 186.

El sema "discreción" se refiere a la noción de unidad separada, discontinua y autónoma. El sema "integralidad" remite a la idea de conjunto, de unidad continua.

En la tarde que baja dolorosa  
Las ventanas se mueren de amor  
Y como pulpos de mil ventosas  
Se beben la sangre del sol. (GS, 142)

Este es, precisamente, el tipo de imagen que cultivaba Herrera y Reissig en *Los éxtasis de la montaña*:

Por la teja inclinada de las rojas techumbres  
descienden en silencio las horas...

No late más que un único reloj: el campanario,  
que cuenta los dichosos hastíos de la aldea,  
el cual, al sol de enero, agriamente chispea,  
con su aspecto de viejo refractario.<sup>5</sup>

Estos últimos versos evocan el contraste entre el movimiento y la inmovilidad, el fluir y la suspensión, característico de varias composiciones de *Poemas árticos* (por ejemplo: "Horas"; PA, 303).

Los temas de la muerte, la nostalgia, la tristeza, el lento fluir del tiempo, la angustia, la inminencia, todos característicos de *El espejo de agua*, ya se encontraban expresados, de manera semejante, en *La gruta del silencio*. En algunas instancias se reelaboran las imágenes de este último libro:

La alcoba se ha dormido en el espejo,  
Todas las cosas tienen aire meditativo:  
La mesa a la silla le da un consejo.  
La lámpara es filósofo de gesto pensativo.  
.....

Se absorbe nuestro ser el espejo,  
Se bebe todos nuestros efluvios,  
Tiene una noble experiencia de libro y de viejo  
Que ha visto muchas cosas y que ha vivido mucho.  
El espejo tiene algo de estanque dormido  
En el que se copia la luz de la lámpara,  
El espejo es un viejo plagario atrevido  
Que, impotente, se nutre de la copia oleográfica.  
("La alcoba"; GS, 141-142)

<sup>5</sup> Julio Herrera y Reissig, *Poemas completas*, Buenos Aires, Losada, 1969, págs. 146 y 143.

L2 inminencia

Es un estanque verde en la muralla  
 Y en medio duermes tu desnudez anclada.  
 Sobre sus olas, bajo cielos sonambulos,  
 Mis ensueños se alejan como barcos.  
 ("El espejo de agua"; EA, 256)

En el segundo poema la imagen es más concisa y sugestiva, no hay necesidad de las "explicaciones" que sustraen a la eficacia metafórica como en el primer poema. En otro caso la sustitución de una palabra realza el valor tropológico de una imagen:

Van cayendo las horas silenciosas  
 Como las gotas de agua por un vidrio.  
 ("Monotonía odiosa de las tardes nubladas";  
 GS, 122)  
 Las horas resbalan lentamente  
 Como las gotas de agua por un vidrio.  
 ("Nocturno"; EA, 257)

En *El espejo de agua* Huidobro ajusta e intensifica esta clase de imagen. El abandono de los recursos tradicionales para encuadrar los versos (estrofa, rima, métrica, etc.), debido a la autonomía de cada verso hace necesario otro sistema cohesivo. Así pues, los poemas se estructuran alrededor de la repetición de ciertos *semas* comunes, a menudo abstractos, que imponen una red de relaciones estructurales entre los lexemas (es esto lo que explica la unidad de "sensación" o "tono" de estos poemas) <sup>6</sup>. Pueden destacarse dos isotopías contrastantes en esta serie de poemas: una que po-

<sup>6</sup> Los semas son unidades mínimas de significación, destacadas por un proceso de "factorización" semántica: véase "Componential analysis and universal semantics" en John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), págs. 470-481. Los semas son entidades pre-lexemáticas (es decir, immanentes) que constituyen *la(s) forma(s) del contenido*. Los ejes *semánticos*, *sintácticos* o *arreglos relacionales* de los semas, constituyen la *sustancia del contenido* (o "masa amorfa del pensamiento" según Hjelmslev). Véase Greimas, 31-42 y Louis Hjelmslev, *Prolegomenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 73-89).

<sup>7</sup> Una *isotopía* es un "nivel de coherencia" del texto. Según Greimas, "la isotopía de un texto: es la permanencia de una base clasemática [clasesemas = semas contextuales que no forman parte de ningún núcleo sémiico] jerarquizada, que permite, gracias a la apertura de los paradigmas constituidos por las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar

dría denominarse "continuidad" y que comprende los siguientes semas: [integralidad] [fluidez] ("correr", "esparcirse"), [agotamiento] ("fatigarse", "morirse", "agonizar"), [lentitud] ("tanguidecer"), [contacto] ("resbalar", "rozar"). La otra isotopía podría denominarse "discontinuidad" para dar cuenta de los elementos que se destacan del fluir: esta isotopía comprende los semas [periodicidad] y [discreción] ("horas", "campanas", "lágrimas", "hojas", "barcos", etc.). El efecto de tensión e inminencia y su resolución tajante en estos poemas forma parte de esta dicotomía isotópica. En "Nocturno", por ejemplo, a diferencia de la primera parte del poema en que hay una continuidad temporal y sensorial ("las horas resbalan", "el miedo se esparce"), el final marca el término de esa "continuidad" ("Un suspiro/En la casa alguien ha muerto"; EA, 257-258). En el último poema, "Alguien iba a nacer", no se cierra el circuito abierto por la isotopía de la inminencia, se deja abierto para reiterar la tensión que sobresale en el conjunto:

Algo roza los muros...  
 Un alma quiere nacer.  
 Sin embargo vendrá.  
 Alguien la espera. (259)

Estos poemas recibirán un análisis más detallado (en sus versiones francesas) cuando se estudie *Horizon Carré*, libro que provee contextos más densos para la investigación.

Después de su llegada a París a fines de 1916, la poesía de Huidobro acusa nuevos rasgos vanguardistas tanto en el nivel te-

de destruir la isotopía, no hacen, por el contrario, sino confirmarla" (Greimas, 146).

Para este análisis se necesita ampliar esta definición de isotopía para indicar cualesquiera códigos sémiicos (reiteración de semas o clasesemas) o, como rectifica Jonathan Culler, para incluir códigos convencionales, culturales, gnómicos, etc.: "Their unity [de los textos] is produced not so much by intrinsic features of their parts as by the intent at totality of the interpretive process: the strength of the expectations which lead readers to look for certain forms of organization in a text and to find them. A semantic theory which would account for the coherence of texts cannot afford to ignore the models which permit the production and organization of content". Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (New York: Cornell University Press, 1975), pág. 91.

mático como en el nivel técnico. Esto no significa, sin embargo, que Huidobro se dejara influir desenfadadamente por la poesía francesa. Al contrario, se adhirió a un pequeño grupo de poetas que se influyeron mutuamente y que desarrollaron un estilo particular. David Bary muestra claramente en dos ensayos "Perspectiva histórica del creacionismo" y "El estilo Nord-Sud (Bary, 53-87), que el estilo Nord-Sud resulta de la colaboración de los poetas reunidos alrededor de la revista de ese nombre (Apollinaire, Aragón, Breton, Dermée, Huidobro, Jacob, Reverdy, Soupault, Tzara, etc.), editada por Pierre Reverdy. En particular, este estilo seguía, en el plano lingüístico, varios procedimientos similares o análogos a los del cubismo pictórico (a saber: una escritura "quirúrgica" o elíptica, la eliminación de lo anecdótico, el uso de imágenes "creadas" o no-illustrativas, la página como unidad de composición, el uso de blancos que sustituyen la puntuación y sirven de elemento positivo de la composición visual, la variación tipográfica, el simultaneísmo de presentación, etc.; Bary, 67-68) <sup>8</sup>. Los poemas de Huidobro, aparecidos en *Nord-Sud*, muestran todos estos rasgos nuevos. Sin embargo, a pesar de estos aportes y de las grandes semejanzas de estética que compartía con Reverdy y otros exponentes del grupo, Huidobro jamás siguió servilmente a sus compañeros; no hizo sino investigar y ejecutar, como ellos, las ideas que surgían de un ambiente artístico común. Es de notar que el poeta chileno ya había elaborado una estética creacionista antes de llegar a París. La noción de la autonomía del objeto artístico, por ejemplo, expuesta en *Pasando y pasando* y "Non serviam" coincide con muchas aserciones provenientes de la estética cubista, esparcidas en las páginas de *Nord-Sud* y dispuestas en forma de manifiesto en el primer ensayo del primer número, "Quand le symbolisme fut mort...", de Paul Dermée. Las últimas líneas del ensayo ponen de manifiesto los puntos de contacto: "Nôtre esthétique est déjà élaborée; elle vit de sa vie indépendante. Elle est fait de concentration, de composition, de pureté. Nous voulons constituer des oeuvres qui utilisent les libertés conquises par nos prédécesseurs mais en rapprochant les éléments les plus divers et en appa-

<sup>8</sup> En el apéndice se indaga en los puntos de contacto entre el cubismo pictórico y el cubismo poético.

rence les plus disparates" <sup>9</sup>. Como explica Robert W. Greene, la estética *Nord-Sud* se basa en los mismos fundamentos cubistas de "concentración" (dominio total y artísticamente fructífero del objeto), "composición" (la construcción de un conjunto con los elementos apropiados), "pureza" (la exclusión de lo "impuro", como la anécdota).

Las palabras liminares a *Horizon Carré* (1917), el primer libro de Huidobro en francés y el primer libro que publica después de su traslado, repiten las ideas expuestas en *Pasando y pasando*, "Non serviam", y en algunas conferencias y tienen gran parecido con un ensayo de Reverdy publicado en *Nord-Sud*:

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. (*Horizon Carré*; 261)

Créer l'oeuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins serville que l'imitation fidèle, où n'atteignent d'ailleurs jamais ceux qui la cherchèrent, uniquement parce qu'il serait impossible d'identifier l'art à la vie sans le perdre.<sup>10</sup>

Antes de hablar explícitamente de la "imagen creada" Huidobro ya había afirmado que se trataba de "las relaciones más lejanas de las cosas" (véase Caracciolo Trejo, 33). La definición de Huidobro tanto como la de Reverdy derivan del "Manifiesto técnico de la literatura futurista" de Marinetti. Para Reverdy

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique <sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Paul Dermée, "Quand le symbolisme fut mort...", *Nord-Sud*, No 1 (15 mars 1917), pág. 204, citado en Robert W. Greene, *The Poetic Theory of Pierre Reverdy* (Berkeley: University of California Press, 1967), pág. 24.

<sup>10</sup> Pierre Reverdy, "Essai d'esthétique littéraire", *Nord-Sud*, Nos. 4-5 (juin-juillet, 1917), págs. 4-6.

<sup>11</sup> Pierre Reverdy, "L'Image", *Nord-Sud*, No 13 (mars, 1918).

Es lógico, pues, que Huidobro, que venía afirmando desde hacía mucho las ideas que aparecen en *Nord-Sud*, se sintiera atraído por el grupo. Ahora bien, David Bary trata de asentar la idea de que el poeta chileno había adoptado una estética que iba en contra de su supuesto carácter romántico: "Huidobro, romántico por temperamento, aceptó intelectualmente esta severa doctrina que comparte con Reverdy y con ciertos poetas cubistas. Pero la doctrina opuesta, ejemplificada en las ideas de Apollinaire, Cendrars y André Breton, según la cual el poeta es explorador, vidente, profeta, satisface mucho mejor el concepto juvenil de Huidobro del poeta como héroe" (Bary, 65-66). Bary necesita establecer una dicotomía tajante entre "el frío esteticismo" y "el neorromanticismo" de Huidobro para hacer una descripción nítida de su poesía. Sin embargo, el hecho es que no hay mutua exclusión entre la temática romántica de la videncia y la estética de la autonomía del objeto poético. Estas dos nociones se pueden encontrar fundidas, por ejemplo, en la concepción de la imaginación poética de Ralph Waldo Emerson. Para él, el poeta, como espectador, penetra el mundo visible; en su función de poeta, empero, pasa de espectador a creador. Crea objetos autónomos de la misma manera que la naturaleza crea objetos naturales; la poesía es orgánica:

*Creation.*—But there is a third step which poetry takes, and which seems higher than the others, namely, creation, or, ideas taking forms of their own, — when the poet invents the fable, and invents the language which his heroes speak... The reason we set so high a value on any poetry, — as often on a line or a phrase as on a poem, — is that it is a new work of Nature, as a man is. It must be as new as foam and as old as rock... These know their way, and guided by them, he is ascending from an interest in visible things to an interest in that which they signify, and from the part of spectator to the part of a maker<sup>12</sup>.

Evidentemente, como afirma Huidobro mismo en la introducción a *Adán* (225), Emerson influyó bastante en sus ideas acerca de la poesía. Las ideas del poeta norteamericano citadas arriba reaparecen en uno de sus manifestos creacionistas:

<sup>12</sup> Ralph Waldo Emerson, "Poetry and Imagination", *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, New York: Sully and Kleinteich, 1903, VIII, 42-45.

No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella, no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador.

El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos. 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 y los mismos derechos e independencia ("La creación pura", 659)

La videncia romántica no es simplemente una recepción pasiva por parte del poeta; es sobre todo una proyección, una visión creadora del poeta<sup>13</sup>. La posición de Emerson, como la de Huidobro, es una de las posibles explicaciones del poder visionario; el poeta utiliza los elementos de la naturaleza pero su visión o su poema es una exteriorización suya: "Poetry begins, or all becomes poetry, when we look from the centre outward, and are using all as if the mind made it" (Emerson; "Poetry and Imagination", 44).

Hay que recordar, con respecto a la dicotomía que quisiera establecer Bary, que el contacto de Huidobro con otros poetas franceses no se limita a Reverdy. Colaboró con toda clase de poetas desde su llegada a París en 1916 y tuvo la oportunidad de *fundir* varias tendencias que se representaban en la revista de Reverdy. En *Nord-Sud* pueden encontrarse poemas de escritores "proféticos" como Apollinaire y Breton y composiciones de poetas nada "clásicos" (término de Bary) como Jacob junto a la poesía de índole reverdiana. Por consiguiente, la adopción de ciertas características cubistas no veda ciertos temas (en particular los temas futuristas). Casi todos estos poetas habían colaborado, por añadidura, en *Sic*, la revista futurista de Pierre Albert-Birot.

El hecho de que algunos poemas de Huidobro, publicados en *Nord-Sud*, se parezcan mucho a los de Reverdy no es prueba de que haya adoptado la "severa doctrina" reverdiana. Como indica Bary mismo, esto se debe a una combinación de influencia (que se manifiesta sobre todo en la presentación del poema y que puede haber sido mutua) y de coincidencia; es decir, los poemas que más se parecen a los del poeta francés ya habían sido escritos antes de

<sup>13</sup> Véase más abajo el capítulo VI, págs. 270-272.

llegar a París y acusan un fuerte parentesco con algunos pasajes de *La gruta del silencio*, como se ha observado. Los nuevos poemas aparecen en *Nord-Sud* (no las traducciones de *El espejo de agua*), demuestran más afinidad con los temperamentos de Apollinaire, Cendrars, Jacob que con el de Reverdy. Si en *El espejo de agua* todos los poemas tratan de la muerte, la nostalgia, la ausencia y otros temas considerados serios, muchas de las nuevas composiciones exhiben una mezcla de lo serio y lo juguetón: por ejemplo, "Orange", "Tam", "Téléphone" (HC, 266, 268, 271).

La alegación de que Huidobro no se adhirió siempre a la estética de la imagen creada debido a su temperamento romántico tiene poco valor, puesto que lo importante es la imagen poética y no las aserciones acerca de ella. La falta de comprensión de la poesía huidobriana se debe precisamente a la desproporcionada atención que se le ha prestado a la retórica sobre la imagen. Como la mayoría de los críticos, Bary entiende demasiado al pie de la letra las declaraciones acerca de la creación de "realidades nuevas" (sin contraparte en el mundo extraliterario). Por consiguiente, le reprocha al poeta la aparición de "objetos" existentes fuera del poema (por ejemplo, la torre Eiffel). Bary afirma que "en tres libros publicados en 1918 Huidobro viola a sabiendas la prohibición que se había impuesto en la nota preliminar de su *Horizon Carré* contra lo 'anecdótico y descriptivo'... En *Tour Eiffel* las imágenes y la disposición tipográfica son las del estilo *Nord-Sud*. Pero se emplean para describir un *objeto real* en el contexto de la primera guerra mundial" (énfasis mío; Bary, 90). En *Hallali* y *Ecuatorial* Huidobro vuelve a usar este estilo, según Bary, para "crear una visión sintética de un tema no-inventado" (Bary, 93).

Pero no es cuestión de realidades u objetos inventados o no inventados. Si ése fuera el caso la torre Eiffel sería una "araña de alambre" (TE, 285), las ciudades fumarían pipas (H, 287) y el horizonte sería un "siglo cortado en dos" (E, 300). Se trata de palabras y de las relaciones entre ellas. Lo que Huidobro quiere decir no es difícil de comprender: no escribir (copiar) las relaciones ya establecidas, sino inventar relaciones nuevas. La crítica de Bary entraña una ingenuidad patente. Para él las palabras como "Tour Eiffel" no deberían aparecer en estos poemas porque no expresan una realidad inventada. Este razonamiento vedaría el uso de cualquier palabra de referente existente o de cualquier pa-

labra que ya formase parte del léxico del idioma; en resumidas cuentas, se prohibiría casi el léxico completo de toda poesía.

Para comprender la poesía de Huidobro hay que investigar el funcionamiento de su lenguaje poético. Ya en los pocos poemas de *El espejo de agua* tratados aquí es evidente que el recurso predominante es la estructuración de la composición conforme a una seriación sémica. Mediante la codificación de estos rasgos distintivos se vinculan los lexemas y se desliza el contenido semántico de uno a otro sin la necesidad de marcar vínculos referenciales entre las palabras. La noción de la imagen no-illustrativa de Bary deja de lado este procedimiento porque no se investiga el contexto; las imágenes se juzgan desde el criterio surrealista de la arbitrariedad y se tratan aisladamente. En el comentario que se cita a continuación se ve claramente la poca aplicabilidad de este criterio:

Las imágenes que crea Huidobro con estas palabras siguen siendo, en gran parte, tradicionales, es decir, ilustrativas. Pero la rapidez y la desnudez del estilo y el aislamiento del momento evocado dan a estas imágenes ilustrativas el aspecto de algo que casi eclipsa la realidad a que se refieren. En el poema citado de *Nord-Sud* 8 Huidobro escribe: "Donnez-moi à boire toutes les blondes chevelures". La analogía "cabellos rubios-vino blanco" apenas si figura en el poema.

Otras imágenes no se refieren a un objeto real; en el mismo poema, "Les araignées que pendent / Aux rayons des étoiles / Sont d'admirables marionnettes". Aquí no hay comparación verdadera; los dos términos son igualmente ficticios. Se trata de una imagen "creada", técnica poética preconizada por todos los poetas del estilo *Nord-Sud*, siguiendo la conocida receta de Pierre Reverdy. (Bary, 71-271)<sup>14</sup>

En primer lugar, no se explica por qué la segunda imagen es más o menos ficticia que la primera. En segundo lugar, es un error declarar que "cabellos rubios-vino blanco" forma una analogía o comparación (sólo es una de las posibles explicaciones de la imagen) mientras que "arañas-marionetas" no la forma. Si el color rubio es lo que hace posible la "analogía" en el primer caso, el hecho de que tanto la araña como las estrellas constan en parte del sema "rayon" ("hilo", "rayo") muy evidentemente conduce a

<sup>14</sup> Recuérdese que Reverdy no hizo más que formular una noción que ya muchos habían expresado, incluso Huidobro mismo en *Pasando y pasando* y en las palabras liminares a *Horizon Carré*. No era cuestión de seguir a Reverdy.

otra "analogía". Lo que le interesa a Huidobro en estas imágenes es el juego entre las categorías semicas, el deslizamiento del contenido semántico entre palabras distintas (no entre objetos o realidades). Este es el recurso que se observó en ciertos poemas de *La grulla del silencio* y en *El espejo de agua*, refinado ahora y vuelto componente estructuralizante.

En resumen, pues, la poesía de Huidobro no se caracterizaría por una oposición entre una "severidad clásica" y un "romanticismo profético", ni tampoco por la creación de objetos inventados, sino por el tratamiento analítico de las formas del contenido semántico. Es el carácter especial del lenguaje de la etapa creacionista lo que se propone estudiar en este capítulo.

*Horizon Carré* es una obra heterogénea que, por una parte, desarrolla la temática de *El espejo de agua* (la muerte, la tristeza, la ausencia, etc.) modificada por los aportes técnicos del futuroismo, el cubismo, el simultaneísmo, etcétera y, por otra parte, contiene poemas repletos de juegos de palabras como los de "Tour Eiffel" e incluye otros poemas semejantes a *Poemas árticos* por la temática del viaje y la búsqueda. Es, pues, un libro de transición que recoge varias etapas de la poesía de Huidobro. A pesar de su carácter híbrido, el libro ya prefigura (aunque imperfectamente) el recurso estructuralizante más importante de *Poemas árticos*, su obra más acabada: la repetición y permutación de un número limitado de componentes en cada composición, de manera que cada poema parece una reelaboración de los otros. Este procedimiento tiene mucho en común con la técnica de Reverdy (por ejemplo en *Les Ardoises du toit*) y la de los pintores cubistas que construyen sus obras a partir de ciertos "léxicos" (o repertorios) y contextos limitados.

En los poemas de *El espejo de agua* se observa una unidad semica a pesar del abandono de la mayoría de los recursos tradicionales de estructuración (formas poéticas, estrofas, rima, metro, etc.). Esta coherencia es aún más patente en las composiciones de *Horizon Carré*. Hay que investigar pues, de qué manera se logra. "Automne" (HC, 264, "Otoño"; EA, 258) es un buen ejemplo en que, a pesar de la aparente inconexión de los versos aislados (por los blancos de la página), se produce un fuerte sentido de agotamiento. Mientras que en "Otoño" la forma estrófica y la puntuación quiebran la lectura en una serie de etapas

Guardo en mis ojos  
El calor de tus lágrimas...  
Las últimas,  
Ya no llorarás más.  
Por los caminos  
Viene el otoño  
Arrancando todas las hojas.  
¡Oh, qué cansancio!  
Una lluvia de alas  
Cubre la tierra (EA, 258)

en "Automne" el uso de los blancos, la decompensación de los versos en frases que se ubican alternándose a la izquierda y a la derecha y el resultante encabalgamiento, retardan la lectura, lo cual se ajusta mejor al paulatino proceso de agotamiento:

Je garde dans mes yeux	
La chaleur de tes larmes	Les dernières
Maintenant	
Jamais plus	tu ne pourras pleurer
Par les chemins	qui ne finissent pas
L'automne vient	
Des doigts	blancs de neige
Arrachent toutes les feuilles	Quelle fatigue
Le vent	Le vent
Une pluie d'ailes	couvre la terre (HC, 264)

Usando la terminología de Greimas, se puede decir que "agotamiento" es el "semema construido" que describe el contenido de "Automne"<sup>15</sup>. Los primeros dos versos manifiestan el sema [residu], es decir, lo que queda, lo que se conserva: el calor de las lágrimas, de lo fluente (como la vida), lo cual implica que el pro-

<sup>15</sup> El "semema construido" es una unidad de contenido, compuesta de núcleos semicos (semas) y clasemas (semas contextuales), independiente de su cobertura lexemática y de su contorno contextual; es decir, describe unidades de comunicación numerosas y de dimensiones sintácticas diversas (véase Greimas, 129-132).



ceso de agotamiento ya ha empezado. Así, pues, los lexemas que contienen el sema [término] se integran en este proceso: "les derrières", "jamais plus", "l'automne vient", "arrachent toutes les feuilles", "fatigue". La añadidura de "ne pourras" (pleurer) realza el sentido de rendimiento, de debilitamiento, el cual no figura en "no llorarás" donde el futuro parece remitir más bien a la voluntad que a la incapacidad. El semema definidor (agotamiento) forma un campo semántico muy compacto debido a estas equivalencias o aproximaciones<sup>16</sup>: agotamiento = término = rendimientos = muerte = etc. Paradójicamente es interminable: de ahí la intercalación en "Automne" de ("Par les chemins") "qui ne finissent pas".

A lo largo del poema se pasa de lo *cálido-líquido* a lo *frío-sólido*, la manifestación figurada del agotamiento (cálido = vital → frío = mortífero: "chaleur de tes larmes" → "doigts blancs de neige" → neige ["une pluie d'ailes"]). Falta esta isotopía en "Otoño" precisamente por la ausencia del elemento que contiene el sema [frío]. No sólo hay, además, un vínculo sémico entre "neige" y "pluie" sino también entre "doigts" y "ailes" ambos tienen el sema [apéndice] y, posiblemente, entre "doigts blancs de neige" [blanco] y "ailes" [blanco]. Lo que hace lícito establecer ciertas equivalencias como esta última es la homogeneidad contextual de la composición. "El contexto", dice Greimas, "en el momento mismo en que se realiza en el discurso, funciona como un sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre las figuras sémicas [componentes semánticos invariantes o núcleos sémicos] que acepta o no

<sup>16</sup> Greimas explica que el discurso muestra un funcionamiento metalingüístico. Esto se debe a las equivalencias entre unidades de comunicación diferentes. El discurso exhibe dos procesos que establecen estas equivalencias: la expansión o función definidora y la condensación o función denominadora. Ambos se basan en la existencia de uno o varios semas comunes a los segmentos yuxtapuestos. Hay otro tipo de equivalencia que no se basa en la coincidencia de semas sino en el conocimiento de un "universo semántico almacenado" (codificado) o en la predicación; ésta se llama definición oblicua. Greimas explica que "los microuniversos poéticos, mitológicos, oníricos, etcétera, manifiestan muy a menudo sólo de manera oblicua sus significaciones" (Greimas, 137). Estas definiciones oblicuas pueden ser denominadas si hay un texto suficientemente denso y largo para poder reducir los segmentos considerados a su redundancia en un entorno contextual estable (Greimas, 141-142). Los análisis definicionales destacan los niveles isotopos del texto.

reunir, residiendo la compatibilidad en el hecho de que dos núcleos sémicos puedan combinarse con un mismo sema contextual [el denominador común a toda clase de contextos]" (Greimas, 79). "une pluie d'ailes", pues, no sólo indica el otoño (migración de pájaros por metonimia) sino que se equipara con "nevar" por la reiteración de ciertos semas [proceso] [descanso] [elementos discretos]. El sema [descenso] más la recurrencia del sema [liquidez] hace posible la equivalencia entre "lover" y "llorar" y luego la transformación a "nevar" [liquidez] - [congelación] - [solidificación]. El entorno contextual conduce al agrupamiento de diferentes lexemas que cobran valor sinónimo ("llorar", "lover", "nevar", "helarse", "morir-caer" [de las hojas], "rendirse"). El "viento", [proceso] [movimiento] [aire], reitera el clasema [proceso] a la vez que se relaciona con el agotamiento, el arrancar de las hojas (morir-caer)<sup>17</sup>. Evidentemente, "Automne" es un poema mucho más acabado puesto que gran parte de estos juegos sémicos se pierden en "Otoño", sobre todo la figuración del proceso de agotamiento en el paso de lo cálido ("larmes") a lo frío ("neige").

Huidobro, desde luego, no creó una nueva manera de escribir poesía. Su innovación fue aislar un aspecto de los muchos que forman parte de la composición poética tradicional. En su obra la coherencia composicional no descansa en modelos convencionales sino en una estructura subyacente que posibilita el desplazamiento de sentido entre los lexemas. Esta estructura subyacente es en efecto una poética del contenido; es decir, se proyecta una pluralidad de "mapas" sobre una misma substancia semántica, se trazan disposiciones permutables de las formas del contenido. La noción de la imagen "creada" no es nueva, ya la habían usado Rimbaud, Lautréamont y otros; lo nuevo es el "estudio" que Huidobro hace de las formas del contenido. Todas esas palabras sustituibles o equivalentes que recurren con alta frecuencia no son símbolos como ha querido hacer creer la crítica, sino los elementos de una rica taxonomía poética. Greimas, en sus análisis, llega a la conclusión de que "la comunicación poética no es en realidad más que la mani-

<sup>17</sup> Greimas muestra cómo funciona este procedimiento en el estudio de Tahsin Yücel acerca de *l'imaginaire de Bernanos*. El inventario de los epítetos compatibles (componentes sustituibles) con el lexema "mort" [*boue, ennui, solitude*] se destaca gracias a la semejanza de los contextos-ocurrencia (los contextos sustituibles). Véase Greimas, 141-142.

festación discursiva de una *taxonomía*" (énfasis mío; Greimas, 208).

La coherencia que se observa con respecto a un poema individual también opera a lo largo del libro. Esto se debe a la recurrencia de los lexemas y los contextos sustitubles. Cada poema es como una lengua distinta que dispone las formas del mismo espectro en arreglos diferentes. De ahí la semejanza entre los distintos poemas.

Un poema parecido al que se acaba de analizar, "Minuit" (HC, 265, "Nocturno"; EA, 257-258), también presenta una unidad sémica de agotamiento e inminencia:

Les heures glissent  
Comme des gouttes d'eau sur une vitre      Silence de minuit

La peur se déroule dans l'air  
Et le vent  
se cache au fond du puits

OH  
C'est une feuille  
On pense que la terre va finir  
Le temps  
remue dans l'ombre

Tout le monde dort

### UN SOUPIR

Dans la maison quelqu'un vient de mourir

En varios versos paralelos se reitera el semema construido "inminencia":

<i>sustantivo</i>	<i>verbo</i>	<i>deictico</i>	<i>sustantivo</i>
les heures -	glissent	sur	une vitre
gouttes			
La peur	se déroule	dans	l'air
le vent	se cache	au fond du	puits
le temps	remue	dans	l'ombre

La simetría de este poema se hace más patente en el "vaivén" semántico debido a las oposiciones de verbos: glissent/remue (continuidad/interrupción), se déroule/se cache (expansión/condensación). Este "vaivén" reaparece en los dos versos que ponen de manifiesto el proceso inminente y su terminación (realización): "On pense que la terre va finir" / "Dans la maison quelqu'un vient de mourir". De la misma manera, el silencio y su ruptura

participan de esta oposición (inminencia/terminación): Heures-temps glissent/remue; silence de minuit/Oh-SOUPIR." La muerte (terminación, realización), el último suspiro, se reitera en la caída de una hoja ("C'est une feuille") y el fin del día ("minuit") todo lo cual evoca la manifestación del tiempo, el repique de una campana, del reloj, etcétera. Otra vez se ve cómo Huidobro mejora el poema en *Horizon Carré*, no sólo por la mayor adecuación de la disposición espacial que se ajusta mejor a la isotopía "agotamiento", sino sobre todo por el "vaivén" que se añade en la versión francesa y que falta en "Nocturno":

Las horas resbalan lentamente  
Como las gotas de agua por un vidrio.  
Silencio nocturno.

El miedo se esparce por el aire  
Y el viento llora en el estanque.

!Oh!...

Es un hoja.

Se diría que es el fin de las cosas.

Todo el mundo duerme...

Un suspiro;

En la casa alguien ha muerto (EA, 257-258)

Falta el sentido de inminencia en "Nocturno" precisamente por la ausencia del "vaivén". No hay la postulación de una tensión y su resolución; sólo hay un proceso lineal de agotamiento. En cambio, este agotamiento se manifiesta en la versión francesa como el final del proceso inminente. A esto se refiere David Bary cuando afirma que ciertos poemas terminan con un "golpe final" característico de Reverdy<sup>18</sup>. Como se ve, "Automne" y "Minuit" forman parte de un mismo proceso de inminencia y agotamiento.

<sup>18</sup> Este golpe final que resuelve la tensión es el emblema de Reverdy; en menos de diez páginas de la colección *Les Ardouises du toit* encuentra los siguientes ejemplos... (Bary, 75-76). Hay que recordar que Bary presupone erróneamente que Huidobro antedató *El espejo de agua* (1916), libro que salió más o menos al mismo tiempo que *La Lucarne ovale*, es decir, dos años antes que *Les Ardouises du toit* (1918). El "golpe final" de que habla Bary se encuentra en todos los poemas de *El espejo de agua*; por consiguiente, no hubo manera de que Huidobro hubiera copiado o imitado a Reverdy. Véase el estudio citado de Adnussen y de Costa en que se afirma la existencia de la edición *princeps* de *El espejo de agua* y en que se cotejan poemas de *La Lucarne ovale*. *El espejo de agua* y los doce poemas con que cada poeta contribuye a *Nord-Sud* en 1917.

A medida que progresa la lectura de los poemas, se hacen más compactas las relaciones entre los *sememas construidos* que describen su unidad semántica. En "Vide", por ejemplo, este agrupamiento ya empieza a hacerse más denso:

**Vide**

A Blaise Cendrars

La chanson qui monte  
Est devenue une étoile  
Par dessous la porte  
L'âme de la chambre  
s'était échappée

Maison vide  
Le jardin s'ennuie

Aucun bruit  
Aucune lampe ne s'allume  
L'arbre est un balai  
Il y a quelque temps

Les murs  
Ont écouté de belles paroles  
Un soupir avait terni le miroir  
La morte qu'on a emportée l'autre jour  
Était si jeune et si douce

**Il fait froid**  
Les cheminées sans feu tremblotent  
Le plancher craque  
La glace  
s'ennuie d'attendre (HC, 269)

Se agrega la isotopía "recordar/olvidar" implícita en el espejo y en las palabras del pasado. El vacío se figura en la ausencia (recuerdo/olvido) de lo sonoro (palabras-suspiro); de ahí el uso del pretérito perfecto y del pluscuamperfecto superpuestos al presente: "Aucun bruit/Aucune lampe ne s'allume... Les murs/Ont écouté de belles paroles/Un soupir avait terni le miroir" (énfasis mío).

El vaciarse ("L'âme de la chambre/s'était échappée") es acompañado por el agotamiento ("s'ennuyer") y la extinción del testimonio del pasado. No sólo se presenta un vacío sino la ausencia del recuerdo, es decir, el olvido implícito del tiempo pasado ("Il y a quelque temps"). Como en "Automne", este agotarse se indica por medio del enfriamiento: "Il fait froid/Les cheminées sans feu tremblotent". El agotamiento se funde con lo inminente y con la espera del recuerdo / "La glace/s'ennuie d'attendre".

Lo sonoro (el canto, la voz, los gritos, etc.) se relacionan con este proceso de agotamiento y en la mayoría de los casos su fuente es una voz producida por la carencia. En "Aveugle", por ejemplo, en medio del "vacío" y de la atmósfera autumnal ("Les cloches du Sacré-Coeur/Font tomber les feuilles" = temporalidad-agotamiento) el ciego canta "avec sa gorge coupée" (HC, 264). En "Noir", la voz es "Un cri/plein d'angoisse" (HC, 266) y en "Voix", este mismo grito angustioso se relaciona con lo desconocido, el canto, lo inminente, el vacío y la caída:

Celui qui pourrait Chanter  
N'a pas de gosier  
Son cri d'angoisse  
Noyé dans le bois feutré  
Derrière sa tête  
Le bord du monde  
En levant un pied  
il tomberait dans le vide (HC, 272-273)

Estas interrelaciones hacen más compacta la base contextual. Siguiendo el sema "cantar", por ejemplo, se puede descubrir una pluralidad de resonancias que vinculan todas las series semánticas que se han destacado. Así, en "Hiver" (HC, 278), el canto se asocia con la carencia ("On m'a volé mes chansons"), lo restante, índice del agotamiento ("Dans ma gorge/ reste un goût de mélodie"), el agotamiento mismo ("Elle chante l'hiver"), los recuerdos ("Souvenirs des aieux/tiédissant/près du feu"), la ausencia ("Dans le jardin / sans oiseaux") y el enfriamiento ("Le miroir = "Le miroir d'eau / s'est brisé").

Podría decirse que lo que Huidobro hace es trazar un sistema de códigos que se entrelazan y cuyos componentes se desplazan de uno a otro, formando así una agregación de "ramificaciones en las que cada signo sería definido por otro signo y cada signo se convertiría en el interpretante o el interpretado de otros signos"<sup>19</sup>. Los sememas construidos que describen el contenido de poemas individuales sólo formas ciertos recorridos a través de la multiplicitad de signos que constituyen la serie de poemas, es decir, ciertas codificaciones de las formas del contenido. Los componentes

<sup>19</sup> Sobre esta teoría de los interpretantes véase Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972, pág. 137.

de un código, por ejemplo "agotamiento", constituyen otros o forman parte de otros códigos: muchos componentes de "agotamiento" forman parte de "tomber". De ahí el carácter permutable de estos poemas. Un catálogo de estas series semicas pondrá de manifiesto el procedimiento:

*agotamiento*: e'ennuyer, s'écraser, s'effacer, mourir, évanouir, arracher (les feuilles); tomber (les feuilles), finir, roulés (dans le vide), s'échapper (de l'âme), se noyer (des bruits), délayer, saigner, naufrager, sabattre, descendre (de la nuit), tédir, vieillir, effeuiller, éteindre; fatigue, vide, froid; l'hiver, l'automne; dernier, ne.

Varios de estos semas figuran en torno al semema construido "tomber" que desempeña un papel importante en la estructuración de la obra (la recurrencia del sema "caída" vincula diversos lexemas):

*tomber*: Pleurer, pleuvoir, arracher (les feuilles), descendre, rouler, effeuiller, lancer, naufrager, saigner, neiger, sabattre, pencher.

Los sujetos de "tomber", además, se organizan en varias categorías que sirven para establecer subsistemas connotativos entre los componentes:

*elementos que caen*: larmes, pluie, gouttes, neiges (flocons), feuilles; *elementos relacionados con el vuelo*: ailes, plumes, oiseaux, avion, croix; *elementos sonoros*: cloches, notes, voix, bruit, paroles, mots, heures, cris; *elementos indefinidos*: quelque chose, un vieillard, on, ce qui, celui qui, elle, quelqu'un, personne; *elementos luminosos*: étoiles, astres, rayons de lumière.

El contexto que crea "tomber" es tan denso que los elementos de los diversos subcódigos se aglutinan a veces en sinestias o se asocian para formar imágenes inéditas: por ejemplo, "Au long du chemin / Il y a des étoiles effeuillées" (HC, 284), "Et les notes qui tombaient à moitié chemin / N'avaient pas d'ailes" (HC, 272). De resultas, las imágenes "creadas" de Huidobro no se deben tanto al acercamiento de dos realidades distantes sino a una matriz semica que dispone la estructura semántica del poema, que integra los varios códigos en un contexto homogéneo en el cual los lexemas se aproximan al compartir (por el entrelazamiento de los códigos) varios semas.

La lectura de estos poemas es, en realidad, una circularidad remisiva mediante la cual se destacan códigos que remiten a otros

códigos que a su vez remiten a otros y/o devuelven la remisión a los primeros. Por ejemplo, del grupo semico "agotamiento" se destacó el subcódigo "tomber". Este conduce a otros subcódigos y éstos a otros. La serie de los elementos sonoros (subcódigo de "tomber"), por ejemplo, forma parte de un código más amplio de la "sonoridad". "Tomber", a su vez, podría ser subcódigo de "sonoridad": pleurer, se noyer (des bruits, des cris), tomber (paroles, notes), lancer (des cloches), saigner (du violon). El código "sonoridad" comprende otros elementos: por ejemplo, jouer (de la flûte, du violon), bequeter (des cordes); chanson, soupir, bruit, cris, paroles, mots, voix, notes, guitare, violon, cordes, cloches. Las relaciones sintácticas de la frase también hacen posible el establecimiento de otros subcódigos <sup>20</sup>:

*Tiempo-fluir*: souvenirs ("Et ton souvenir chante dans ma montre"), heures ("une cloche a lancé à l'eau / toutes les heures"), fleuve ("traine des chansons"); *gusto*: "gout de mélodie"; *vuelo*: ailes (joueur: en "Guitare"; HC, 282), oiseau ("Un oiseau à ressort / chante à mon oreille", "Un oiseau de neige / s'apprend à chanter").

Otros subcódigos se establecen por relaciones metonímicas: por ejemplo, "carencia" ("gorge coupée", "n'a pas de gosier" "on m'a volé mes chansons").

Las relaciones (oposición, equivalencia, etc.) que se establecen entre ciertos códigos también comprenden todos los códigos del texto. Así, pues, la oposición que se señaló en "Automne" entre *luminoso* / *frío* como figuración del proceso "agotamiento" se encuentra a lo largo del volumen, entretrejida con los componentes de los otros conjuntos semicos:

*Lumière*: briller, illuminer, allumer, éclairer, etc. *subcódigo "trouer"*: "l'étoile qui troue le plafond", 269; "Les rayons de lumière qui tombent / Ont criblé le sop", 280; "Le soleil en trouant les branches", 281.

<sup>20</sup> Es la estructura misma de la frase que sirve como lugar de la combinatoria. Los diferentes códigos se entrelazan mediante su posición en la oración. Así pues, "quelqu'un" forma parte de este código por ser sujeto del verbo "chantait" ("Nouvelle chanson"; HC, 261). Todo elemento que entra en una relación sintáctica con lo "sonoro" forma parte del código.

*subcódigo "chanter"*: flamber = chanter ("La bûche qui flambe était une flûte / Elle chante l'hiver, 278), éclairer = chanter ("Le Cow Boy / à rompre la nuit / Et sont cigare est une étoile filante", 279), étoile = chanson ("la chanson qui monte / Est devenue une étoile", 269); *subcódigo "vivre"*: yeux de chat (lumière) = vie ("Rien ne vit que dans les yeux de chat", 262), soleil = vie ("Dans la vie / Il y a quelque fois un peu de soleil", 270); *subcódigo "pleurer"*: larmes = lumineux ("Mais quelques larmes encore / Brillent dans ta chevelure", 263), larmes = chaleur ("La chaleur de tes larmes, 264); *subcódigo "fleur"*: étoile = fleur ("La rose des vents", 283, "Il y a des étoiles effeuillées", 284). *Froid-Ombre*: glace, miroir, d'eau (s'est brisé", 278), neige, ombres, nuit, soir, obscurité, l'hiver, l'automne; *subcódigo "mort"*: trembler ("Un peu de mort tremble dans tous les coins", 263), l'automne (= "doigts blancs de neige", 264), vide (= "Il fait froid", "cheminées sans feu", 269), l'aveugle ("dont les yeux / plus froids que la lune", 272), deuil (279).

La oposición luminoso / frío-oscuro, es en realidad una oposición entre la vida y la muerte, lo positivo y lo negativo. Esta dicotomía es bastante tradicional pero lo que interesa en la obra de Huidobro es el gran número de formas para denotar una misma sustancia semántica, es decir, el interés en la permutabilidad de los semas a partir de una matriz muy simple.

Los vínculos entre los componentes de los conjuntos sémicos convierten el proceso de lectura en la recepción de una pluralidad de relaciones. Cada lexema manifiesta una reverberación de significados. Así, la base contextual que establece el entrelazamiento de estos conjuntos hace posible la integración de muchos versos que parecerían inexplicables si se leyese el poema como una unidad independiente de los otros poemas de la serie (no se trata de interpretación sino de una ubicación semántica). Por ejemplo, sin la codificación que se lleva a cabo arriba, el último verso de "Voix" (HC, 272-273) parece eludir la unidad del todo que se observó en los primeros tres poemas. ¿Qué sentido tiene "larmes" aquí: (Pourtant ses larmes / le sauveront)? Sin embargo, ya ubicado "larmes" dentro de cierto contexto (Larmes = chaleur = lumière = vie = chanson = voix = etc.) provisto por el entrelazamiento de los conjuntos sémicos, se puede percibir mejor la oposición básica del poema: vida / muerte. La conexión entre las lágrimas que salvarán al emisor de la voz y el sema "vida" ya está

provista por los códigos que rigen la obra. En "Automne", "La chaleur de tes larmes" es lo que se conserva frente al proceso de agotamiento; al concluirse este proceso ya no habrá lágrimas: "Maintenant tu ne pourras pleurer" (HC, 264). En "L'Homme Gai" las lágrimas significan otra vez la conservación de lo luminoso (por consiguiente, del calor y de la vida): "Mais quelques larmes encore / Brillent dans ta chevelure" (HC, 263). Además, las lágrimas se vinculan semánticamente con las "gouttes rouges" del poema siguiente, "Calvaire" (HC, 273), y, desde luego, con la carencia ("La gorge coupée"; HC, 264. "N'a pas de gosier"; HC, 272) de donde surgen las lágrimas-gotas. Por otra parte, el código cultural del cristianismo refuerza el valor "salvante" de las lágrimas-gotas por la asociación con Cristo:

Et seules

quelques gouttes rouges

Un abîme se cachait au milieu des nuages  
Et toujours du sang

sur les chemins de plâtre  
On a crucifié le Christ

Là-haut sur le sommet (HC, 273).

El valor positivo, vital de "chanter" y "cri d'angoisse" frente al vacío inminente es desplazado a "larmes" gracias a la contigüidad semántica provista por el entrelazamiento de códigos. Las lágrimas se encuentran en oposición a "vacío = muerte = caída = inminencia = etc.", el código regido por "agotamiento". El uso del deíctico "derrière" (Derrière sa tête / le bord du monde) repetido a menudo en estos poemas, refuerza la isotopía de lo inminente (lo desconocido, el abismo próximo). El poema, sin embargo, concluye con la afirmación de lo vital, "larmes".

En otros contextos las lágrimas se vinculan (como el canto, los astros, las hojas, etc.) con el recuerdo. Como las lágrimas, el recuerdo es lo que se conserva del pasado vital: "Le soleil brille / La vie est bonne / Et ton souvenir chante dans ma montre" (HC, 268). El recuerdo, pues, se vincula con todos los elementos positivos en el libro y es, a la vez, la evocación de los elementos vitales: recuerdo = canto ("Et dans ma gorge un souvenir"; HC, 263). Se puede destacar, pues, otra isotopía que podría denominarse lo "residual", de la cual el recuerdo es el componente más pronunciado. El adjetivo "dernier" se usa prolijamente para evocar este código,

para indicar el momento que precede el agotamiento total, para expresar lo que sobrevive: "Le dernière souvenir / Tombera / dans / l'abîme / sans / mirage" (HC, 279), "La chaleur de tes larmes / Les dernières" (HC, 264). En el último poema del volumen, "Fin" (HC, 283-284), se lleva a la conclusión todo el proceso de agotamiento que se ha descrito; sin embargo, siempre queda un rastro positivo que es el valor tropológico del poema, es decir, la infinita cadena de resonancias evocada por "une odeur de cigare".

La neige qui tombe  
A blanchi quelques barbes  
  Ses yeux à moitié ouverts  
  Sont des morceaux de verre  
  Mais il reste encore  
  Un peu de feu

En arrivant            la mort  
  Coupe la dernière syllabe  
  Et tous ceux qui pleuraient  
  Allèrent se dispersant  
  Au long du chemin

Et les feux follets            II y a des étoiles effeuillées  
  Qui s'éloignent entre les branches  
  Laissent un odeur de cigare  
  Silence

S  
I  
L  
L  
E  
N  
C  
E

En esta composición cada palabra está fuertemente marcada semánticamente por el hecho de pertenecer a los códigos establecidos por los otros poemas. Así, pues, por un lado se agrupan: "neige", "tomber", "blanchir", "yeux à moitié ouverts", "morceaux de verre", "mort", "couper", "dispersant"; por otro lado, "rester", "encore", "un peu de feu", "la dernière syllabe", "tous ceux que pleuraient", "étoiles effeuillées", "feux follets", "odeur de cigare", esta última imagen es muy efectiva precisamente por el poder sintetizador de la base estructural de estos poemas. La permutabilidad de los componentes "naturaliza"<sup>21</sup> y hace posible sinestias múltiples como ésta (luz-calor-olor-etc.). Aquí el valor de lo "residual" que se expresa en "une odeur de cigare" es el denominador

<sup>21</sup> Como indica Jonathan Culler, la naturalización es un acto de integración de los códigos (o niveles) posibles de un texto. Véase la nota 7 de este capítulo, pág. 26.

común para todos los componentes que constituyen el campo semántico vital: "vida", "canto", "fuego", "estrellas", "luz", "flor", etcétera. Cada palabra cobra una resonancia semántica que evoca y convoca todas las otras de la serie. Podría decirse que en el universo semántico huidobriano se establece toda una cadena de elementos casi cataretizados. Por ejemplo, en "étoiles effeuillées", como se muestra arriba, ya se ha hecho la conexión entre "estrella" y "flor"; por consiguiente, el tropo es naturalizado dentro de este universo semántico<sup>22</sup>. Contrariamente a lo que afirman muchos críticos acerca de la imagen o metáfora autónoma en esta poesía, la creación de tropos se ancla e integra en una matriz generativa cuyo móvil es la contigüidad semántica (de los códigos, de los contextos). Como explica Umberto Eco, las sustituciones se producen "por el hecho de que en el código existían conexiones, y por lo tanto, contigüidad. Si el modelo Q [el modelo de la memoria humana] se rige por una semiosis ilimitada, cada signo, más pronto o más tarde, adquiere conexiones con otro, y cada sustitución ha de depender de una conexión que el código prevé. Desde luego, se pueden producir conexiones en las que nadie ha pensado" (énfasis mío; Eco, *La estructura ausente*, 198).

En su poesía, Huidobro lleva a cabo una indagación del lenguaje análoga a la de algunos semiólogos y lingüistas. Eco, por ejemplo muestra que se puede hacer una explicación semiótica "de las varias figuras retóricas... desarrollando la teoría de los interpretantes como es configurada en el modelo Q"<sup>23</sup>.

El modelo Quillan (modelo Q) si pasa su una massa di nodi interconnessi da diversi tipi di legami associativi. Per ogni significato de les-sema dovrebbe esistere nella memoria un nodo che prevede come proprio "capostipite" il termine da definire, qui chiamato (con terminologia peirciana) *type*. La definizione di un *type* A prevede l'impiego,

<sup>22</sup> Es decir, la equivalencia entre "étoile" y "fleur" está fijada (codificada) por las asociaciones que se hicieron en los poemas precedentes: "Tu sur une étoile mère / Entre tes mains / Et tes lèvres / Sont encore humides / De ses fils de miel" (HC, 283), "La rose des vents" (HC, 283).

Las catacresis comunes tales como "el cuello de la botella" se producen de la misma manera. Primero hay una conexión que se codifica (cuerpo humano = botella; estrella = flor) y luego el tropo (cuello, deshojamiento).

<sup>23</sup> Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, pág. 108.

quali suoi interpretanti, di una serie di altri significanti chi vengo sussunti come *tokens* (e che nel modello sono altri lessemi).

La configurazione del significato del lessema è data dalla molteplicità dei suoi legami con vari *tokens*, ciascuno dei quali diventa però a sua volta il *type* B capostipite di una nuova configurazione che comprende come *tokens* molte altri lessemi, alcuni dei quali erano anche *tokens* del *type* A [...] il modello nella sua complessità si basa su un processo di *semiosi illimitata*. Da un segno assunto come *type* è possibile ripercorrere, dal centro alla periferia più estrema, tutto l'universo delle unità culturali, ciascuna delle quali può diventare a sua volta centro e generare infinite periferie. (Eco, *Le forme del contenuto*, 73-75).

En el caso de Huidobro se trata de recorridos por las unidades codificadas de un universo semántico particular y no sólo del universo de las unidades culturales. El procedimiento, sin embargo, es el mismo. Las conexiones inéditas (desde el punto de vista de los códigos semánticos "normales" o de códigos extra-poéticos) que se logran en estos poemas van incorporándose en sistemas (códigos) propios del texto. Es evidente que la nueva imagen poética (surrealista, creacionista, reverdiana, etc.) ha sido muy difícil de entender precisamente porque ha sido tratada aparte del funcionamiento de los códigos sémicos de la obra, de su contexto. Pierre Caminade, en su libro sobre la imagen y la metáfora, hace un resumen de las interpretaciones más recientes de la imagen "inédita" y en todos los casos los críticos hacen sus comentarios acerca de imágenes aisladas. Unos afirman que la imagen debe comprenderse literalmente, sin interpretarla (Genette), algunos que se puede interpretar connotativamente (Cohen) y otros que lo "insólito" es la connotación de la imagen "surrealista-inédita" en todos los niveles (Caminade) <sup>24</sup>.

No obstante, todo acto de lectura es un acto de naturalización, de integración de todos los códigos posibles de un texto. Así, pues, Mihaela Mancas trata de dar cuenta de la creación metafórica dentro de contextos muy limitados mediante el análisis de "semantic

<sup>24</sup> Pierre Caminade, *Image et métaphore: une problématique de poétique contemporaine*, París, Bordas, 1970. Véase en particular el capítulo "Littéralité et traduction", págs. 127-134. Caminade se refiere a los siguientes textos: Gérard Genette, "Figures", *Figures*, I, París, Editions du Seuil, 1966, pág. 211; Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, trad. Marín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1970, pág. 201. En su propio libro este crítico desarrolla la idea de la connotación de lo "insólito" como el sentido de la imagen surrealista (Caminade, 130-131).

markers" (clasesmas) y "distinguishers" (semas). Mancas concluye que "le processus de la métaphore fondé sur l'identification des deux termes, et, ensuite, sur la substitution de l'un par l'autre, est produit par les marques sémantiques communes, qui n'apparaissent pas dans la structure de dictionnaire des formatifs, mais sont introduits par le contexte, à l'aide des règles de projection préliminaires" <sup>25</sup>. Joseph Barone muestra, al contrario, que la estructura léxica facilita en gran parte la interpretación del poema <sup>26</sup>. Barone determina primero la organización léxica del poema en unidades llamadas "semantic sets" (conjuntos de lexemas "normalmente" relacionados). Luego estudia las conexiones que dos críticos tuvieron que trazar entre estos conjuntos para hacer sus interpretaciones. En cierto sentido, estos "semantic sets" se parecen a los códigos sémicos usados en este trabajo con la diferencia de que los elementos de éstos reciben su codificación por su posición en la obra mientras que los elementos de aquéllos ya están codificados con anterioridad a su encuentro en el texto. Los códigos sémicos, sin embargo, toman por supuesto e incluyen las conexiones posibles entre los "semantic set components" y así, explican las desviaciones de sentido del lenguaje poético. Según Barone se necesita hacer un recorrido (conectivo) a través de los "semantic sets" más largo de lo normal para naturalizar los tropos poéticos. Para él, la intuición poética es, precisamente, "the ability to make connections, to relate items, and to restore some (new) order to the disparate elements that make up a poem" (Barone, 126).

La obra de Huidobro (desde *El espejo de agua* hasta *Poemas árticos*) se presta a este tipo de análisis porque es, en efecto, la exploración y estructuración poética de un universo semántico particular. Las complejas operaciones contextuales de las cuales resulta la imagen huidobriana le ofrecen al lector una nueva manera de leer poesía, un modelo poético original, análogo al de la

<sup>25</sup> Mihaela Mancas, "La structure sémantique de la métaphore poétique", *Revue Roumaine de Linguistique*, 15, No 4, Bucharest, 1970, pág. 17.

<sup>26</sup> Teun Van Dijk trabaja con las mismas categorías pero utiliza un texto íntegro ("Jour éclatant" de Pierre Reverdy) para el análisis. Véase "Semantic Operations. Processes of Metaphorization" en Teun A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972, págs. 240-273.

<sup>26</sup> Joseph Barone, "Semantic Sets and Dylan Thomas 'Light Breaks'", *Poetics*, No 10, 1974, págs. 97-129.

música serial en que el oyente tiene a su disposición una infinidad de interpretaciones (conformes a las conexiones y selecciones que hace) hechas posibles por la permutabilidad estructural de la obra. En resumidas cuentas, la obra de Huidobro expande la conciencia del lector respecto de la organización y construcción de la poesía.

Se ha dejado fuera del comentario de *Horizon Carré* algunos poemas que, a primera vista, parecerían diferenciarse del modelo que se ha esbozado. Estos son los poemas que según Barry y otros críticos corresponden a la influencia romántico-profético-lúdica de poetas como Apollinaire y Jacob. No se puede negar que hay una diferencia notable que contribuye a la heterogeneidad del volumen, pero, como se verá, algunos de estos poemas pueden integrarse, en gran parte, a los procedimientos evidenciados en el resto del libro. En "Guitare" (HC, 282) por ejemplo, es evidente que se intenta escribir un poema de manera análoga a una composición pictórica. Esta se verifica tanto en el léxico como en el tratamiento de las palabras:

Sur ses genoux  
Il y avait quelques notes  
Une femme petite dormait  
Et six cordes chantent  
dans son ventre

Le vent a effacé les contours  
Et un oiseau becquète les cordes

Chacun croit  
vivre en dehors de soi-même

Quand l'homme cessa de jouer  
Deux ailes tremblotantes tombèrent de ses mains

Como en muchos cuadros cubistas, un hombre toca la guitarra; éste es el tema reconocible de la composición. Los varios elementos pictóricos que denotan "guitarra", "hombre", "cuerdas", etcétera, sin embargo, tienen una existencia ambigua puesto que fluctúan entre su papel *representativo* (se usan índices metonímicos refe-

rentes a ciertos objetos) y su papel *funcional* o *estructural* (relaciones entre formas, figuras, planos, etc.) en la composición<sup>27</sup>.

En el nivel temático se reconoce fácilmente la analogía entre la guitarra y la mujer. Sin embargo, el poema exhibe otras relaciones conforme a los códigos que se destacan para los otros poemas. Ya en los primeros versos el lector se da cuenta de que se trata de un proceso de "agotamiento", sólo "había algunas notas", lo cual remite a la serie de componentes que significan lo "residual": por ejemplo, "larmes", "chaleur", "un peu de feu", etcétera. De manera semejante a la figuración del agotamiento mediante la conversión de "calor" a "frío" en "Automne", aquí el canto, la música (lo vital), se vuelve *silencio*. El verso "Le vent a effacé les contours" es central para la comprensión del poema. En primer lugar, los elementos que denotan los objetos (metonímicamente; por ejemplo, la *curva* de una guitarra, los *dedos* de la mano) de un cuadro cubista son ambiguos precisamente porque sus contornos participan de más de un nivel o código; a la vez que forman parte del código de reconocimiento, forman parte de varios códigos estructurales. En este poema, y en los otros del libro, puede decirse que se borran los "contornos" de las palabras, es decir, en el nivel estructural hay un desplazamiento de sentido que hace posible la codificación de series de lexemas permutables. Dos imágenes casi catacretizadas se deben a esta porosidad sémica de los contornos: guitarra = mujer y poeta = pájaro (cantante, músico). Por consiguiente, al extinguirse el proceso vital (jouer, chanter), caen las alas, los indicadores, por metonimia del canto, de lo vital.

En "Matin" (HC, 282), contrario a lo que podría afirmar Barry, no se trata de una descripción de la realidad, sino, otra vez, del establecimiento de relaciones semánticas entre las palabras. La torre Eiffel es el punto de partida para una serie de metáforas: "Le plus haut / peuplier de la rive" y "l'Obélisque". Huidobro usa, además, ciertas palabras que tienen resonancias semánticas por su pertenencia a los códigos que operan en la serie de poemas ("chanter", "ailes", "plumes", "tomber", "mots", etc.): "Chante en bat-

<sup>27</sup> La tensión entre la función representativa y la función estructural de los elementos de una obra (pictórica, poética) se estudia más abajo en el apéndice, pág. 284.



tant des ailes / Et quelques plumes en tombent”, “Et l’Obélisque / Qui a oublié les mots égyptiens / N’a pas fleuri cette année”. El efecto total del poema surge de la oposición entre el amanecer y el pasado. Se trata de una búsqueda del pasado (“La Seine cherche entre les ponts / Sa vieille route”) pero se lo ha olvidado con sus inscripciones y atestigüamientos como en “Vide” (“La glace / s’ennuie d’attendre”; HC, 269).

Hay, sin embargo, algunos poemas que no se integran muy bien al resto del libro y que muestran cierta desigualdad de composición. En “Paysage” (HC, 274), por ejemplo, una suerte de caligrama apollinaireano, Huidobro parece subordinar completamente el lenguaje poético a un supuesto referente pictórico. Los versos se disponen conforme a la “distorsión” pictórica de un cuadro. Por consiguiente: **L’arbre / était / plus / haut / que / la / montagne, La / montagne / était si large / qu’elle dépassait / les extrémités / de la terre y la hierba está **fraîchement peint**.** “Cow Boy” (HC, 279) es completamente distinto a los otros poemas del volumen. La unidad sémica que pone de manifiesto se opone a la de los poemas que se han estudiado. Aquí el lenguaje no evoca una atmósfera de inminencia o agotamiento sino un rápido desplazamiento de imágenes, es decir, un montaje que remite al código fílmico de la época:

New York  
à quelques kilomètres  
Dans les grattes-ciels  
Les ascenseurs montent comme des thermomètres

En *Horizon Carré* pueden encontrarse también los retruécanos y juegos de palabras característicos de *Tour Eiffel*, *Hallali* y *Ecua-torial*. En “Téléphone” (HC, 271), por ejemplo, la homofonía entre “allo” y “à l’eau” establece un juego de palabras: “Une [parole] est tombée à l’eau”. Este poema se estructura a base del sema “hilo” (fils, chemin des mots, violon [cordes], route, cheveu) lo que proporciona el medio para la transmisión de las palabras y lo que conecta emisor y receptor. El poema carecería de sentido si no fuera por esta base contextual homogénea en que cada verso trata de la transmisión: “Fils téléphoniques / chemin des mots”, “Une voix” “deux endroits / deux oreilles” “Paroles / le long de ton cheveu / Une est tombée à l’eau / allo / allo”. Como se ve, no hay

conflicto entre el nuevo orden estructural que Huidobro ensaya en *Horizon Carré* y el ludismo lingüístico típico de otros poemas suyos.

Al principio de *Tour Eiffel* (285-286), Huidobro repite el mismo tipo de imagen que usa en “Téléphone”: “Guitare du ciel” - “violon de la lune”, “ruche des mots” - “chemin des mots”. Como ya ha indicado la crítica, este poema parece basarse en “Tour” de Blaise Cendrars (Bary, 90). Sin embargo, hay una gran diferencia entre ambas composiciones. En “Tour”, Cendrars crea una serie de analogías o comparaciones audaces sin ninguna relación entre los elementos comparados, sin ninguna cohesión entre las analogías salvo la comparación constante con la torre. Cendrars busca adrede estas yuxtaposiciones inconexas (“Tige”, “Croix”, “Lignum Crucis”, “géant”, “Palmier”, “Babel”, “mât”, “eucalyptus”, “tronc”, “girafe”, etc.) precisamente porque la torre es todo “Tu est tout”):

Autruche  
Boa  
Equateur  
Moussons  
En Australie tu as toujours été tabou  
Tu es la gaffe que le capitaine Cook employait pour  
diriger son bateau d’aventuriers  
O sonde céleste!  
Pour le Simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème,  
Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière  
Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X  
express bistouri symphonie  
Tu est tout  
Tour  
Dieu antique  
Bête moderne  
Spectre solaire  
Sujet de mon poème  
Tour  
Tour du monde  
Tour en mouvement<sup>28</sup>

Conforme a la estética simultaneísta de Delaunay, el poema expresa como un vértigo de movimiento debido a la rápida sucesión de las imágenes. El comentario que hace Delaunay de la ‘Prose

<sup>28</sup> Blaise Cendrars, *Du monde entier*, París, Gallimard, 1967, págs. 71-73.

du Transsibérien" es válido también para "Tour"; el poema muestra 'la sensibilité du substituer un ou plusieurs mots, un mouvement de mots, ce qui forme la forme, la vie du poème, le siml-tanisme'<sup>29</sup>.

En *Tour Eiffel* también hay sustitución de palabras, pero de una manera más formal; es decir, las sustituciones en "Tour" se logran por pura yuxtaposición mientras que en el poema de Huidobro se deben a la coherencia contextual basada en las relaciones sémicas. En el poema de Cendrars como en "Zone" de Apollinaire, muchas de las imágenes son epítetos inconexos. En *Tour Eiffel*, al contrario, hay una conexión muy precisa que se encuentra al principio del poema. Las imágenes sueltas como "télégraphie sans fil", "voilière", "Bergère ó Tour Eiffel" de Cendrars y Apollinaire entran en un orden estructural en el poema de Huidobro:

Tour Eiffel  
Guitare du ciel  
Ta télégraphie sans fil  
Attire les mots  
Comme un rosier les abeilles (285)

El poema mismo es una telegrafía sin hilos en que las palabras se atraen por sus conexiones sémicas; de ahí las imágenes del conjunto, del agrupamiento [integralidad]: "rosier", "ruche", "encrier", "toile de nuages", "voilière". Como en "Téléphone" el sema "hilo-transmisión" fundamenta gran parte de las imágenes: "Guitare du ciel" (cuerdas), "télégraphie" (transmisión), "une araignée au pattes en fil de fer / Faisait sa toile de nuages" (hilo-alambre tejido), "antennes / Télégraphiques", "le vent électrique" (ondas eléctricas, transmisión), "chemin" (vía de transmisión). Esta serie remite a otra que se basa en el sema [sonoridad] (el canto, las palabras), es decir, lo transmitido: "Guitare" (cuerdas, sonoridad), "mots", "clairon", "ruche de mots", "un oiseau chante", "Et je somme mon clairon", "cette chanson", Chante / Chante", etcétera. Estos códigos sémicos establecen una red de relaciones eficaz en la cual se integra la conversión de la torre (punto de partida del poema y vía de transmisión) en canción:

Mon petit garçon  
Pour monter à la Tour Eiffel  
On monte sur une chanson  
Do  
ré

mi  
fa  
sol  
la  
si  
do (285)

La torre hasta tiene el poder de habla:

JE suis la reine de l'aube des poïles  
JE suis la rose des vents que se fane tous les automnes  
ET toute pleine de neige  
JE meurs de la mort de cette rose  
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année  
C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé  
.....

Le jour de la Victoire  
Tu la raconteras aux étoiles (286)

El sistema de relaciones del poema no sólo da cuenta de la conversión de la torre en canción, sino también da cuenta de la transmutación de lo transmitido (canción, palabras) en escritura con dos imágenes: "encrier de miel" ("tinta") y "toile de nuages" (la "blancura" de la tela).

Las relaciones entre los códigos sémicos se densifican hasta tal grado que, como en *Horizon Carré*, se forman sinestias e imágenes inéditas basadas en el desplazamiento de sentido de un lexema a otro. Por ejemplo, las imágenes que equiparan a la torre con "rosier", "ruche de mots", "encrier de miel", *rose des vents*, etcétera crean un contexto en el cual "chemin de ton parfum" adquiere valor sinestésico con respecto a las palabras y la canción que forman lo transmitido: "Sur le chemin / De ton parfum / Tous les abeilles et les paroles s'en vont". En estos versos se reúnen varias referencias sensoriales (lo sonoro-canción; lo olfatorio-rosa, perfume; lo gustable-miel; y hasta lo visual, evocado antes por "encrier de miel") que componen un tropo extenso que resume las relaciones semánticas establecidas a lo largo del poema. Lejos de ser la expresión o la (sic) "portavoz profética de la Francia aguerrida" como indica Bary (Bary, 90), el poema es

<sup>29</sup> Citado en Mary Ann Caws, *The Inner Theatre of Recent French Poetry*, Princeton University Press, 1972, pág.37.

el modelo perfecto de la creatividad del lenguaje en que las palabras (y no las cosas) se atraen.

En *Hallali* (Poème de guerre), aunque las relaciones entre las palabras no son tan estrechas como en *Tour Eiffel*, las imágenes se integran y naturalizan en el contexto provisto por la guerra. En el primer poema de la serie, "1914" (287), por ejemplo, "oeil", "corne" y "Hallali" se relacionan en un juego de palabras basado en la contigüidad de sentido:

Nuages sur le jet d'eau d'été

La nuit

Toutes les tours de l'Europe se parlaient  
en secret

Tout d'un coup un oeil s'ouvre

La corne de la lune crie

Hallali

Hallali

Dentro del contexto de la noche "oeil" es obviamente una metáfora de la luna. Este "ojo" se transforma en cuerno de la luna (catacrexis) por contigüidad de sentido y luego, por una homonimia que fundamenta la bivalencia de "corne", en un cuerno de caza. Este tropo se vincula con el grito de caza "hallali" que, dentro del contexto guerrero, se convierte en el grito que anuncia el comienzo de la guerra. El sema [comienzo], desde luego, remite al título del poema, "1914", y también a la palabra "vendange", que, ya establecido este contexto, connota el tiempo de madurez en que algo está por realizarse: "Août 1914 / C'est la vendange des frontières / Derrière l'horizon il se passe quelque chose" (287). La metáfora referente al momento en que estalla la guerra y se traspasan las fronteras resulta sumamente eficaz.

Según Bary, Huidobro contradice sus propios dictámenes en contra de lo anecdótico en la poesía al escribir este poema (Bary, 89-92). De hecho, se tiene que saber que la primera guerra mundial empieza en agosto de 1914 (entre Alemania y Francia) para que se entienda el poema. Sin embargo el uso de este "dato" no es simplemente anecdótico. Por la misma razón de que cualquier palabra es admitida al léxico del idioma (su significado se aprende, se codifica y se convencionaliza), las palabras Août 1914 tienen, conforme a ciertos códigos culturales e históricos, deno-

taciones y connotaciones particulares; es decir, funcionan no sólo como "datos" sino como signos lingüísticos. Août 1914 opera, por una parte, como signo lingüístico especialmente en vista de la funcionalidad del sema [comienzo] y por otra, sobresale su fuerza referencial, extrapoética, puesto que se tiene que saber que en esta fecha empezó la guerra. Sin embargo, el uso del nuevo orden poético desarrollado por Huidobro en los poemas de esta etapa de su obra tiene la primacía sobre todo contexto em-pírico o referencial, por lo menos en este poema. No se trata, en este caso, de una "poetización" de la guerra sino del empleo creativo del lenguaje a partir de "la guerra" y Août 1914 como componentes léxicos del idioma. No se lloran desgracias ni tragedias; al contrario, se elabora una serie de imágenes que producen una unidad semica: inminencia y realización. La estructura es igual a la de los poemas de *Horizon Carré* con la diferencia de que aquí no hay proceso de "agotamiento"; hay más bien su contrario, un proceso de "comienzo". En "1914", como se ve, toda la composición se estructura en torno de los semas [anuncios] (inminencia) y [comienzo] (realización). El sema [anuncio] vincula imágenes tan dispares como "Toutes les tours de l'Europe se parlaient en secret", "La corne de la lune crie" y "Les tours sont de *clairons penchés*" (énfasis mío). Este tema también facilita la integración del verso penúltimo: "Et ce n'est pas une chanson"; "Hallali" no es una canción, es el *anuncio* de la guerra. Sin embargo, hasta cierto punto el contexto de la guerra detrae de la eficacia del lenguaje poético. En "1914" la incorporación de la fecha tiene resultado feliz por su eficacia funcional; en otros poemas, al contrario, los datos referentes a la guerra (e.g., Craonne, Verdun, Alsace, etc.) sólo tienen función extra-textual, no se integran al juego lingüístico. En "Les Villes" (287-288), por ejemplo, ciertas imágenes sólo se justifican como indicaciones de la guerra:

La terre nue roule encore  
Et même les pierres crient

Soldats vêtus de nuages bleus

Le ciel vieillit entre les mains  
Et la chanson dans la tranchée

Les trains s'en vont sur des cordes parallèles

On pleure dans toute les gares

La escena evocada por estos versos es casi trivial, hay una falta de interacción entre las palabras. Por otra parte, los versos que la siguen inmediatamente exhiben las relaciones semánticas características de los poemas ya estudiados. Como en *Horizon Carré* se traza una equivalencia semántica entre poeta, pájaro, aeroplano, cruz, etcétera.

Le premier tué a été un poète  
On a vu un oiseau s'échapper de sa blessure

L'aeroplane blanc de neige  
Gronde parmi les colombes du soir

Un jour  
il s'était égaré dans la fumée des cigares  
Nuées des usines  
C'est un trompe-l'œil  
Nuées du ciel

Les blessures des aviateurs saignent dans toutes les étoiles

Los vocablos más dispares se integran en esta poesía gracias a la base semántica subyacente. "Cigare" figura en el poema por su relación metonímica con "fumée" que está motivada doblemente por asociación metonímica con la guerra y por asociación metafórica con las nubes del cielo en que se pierde el "poeta-aviador-paloma". También figuran en *Hallali* algunos de los códigos de *Horizon Carré*: la carencia del emisor del poema ("J'ai perdu mon violon", 288) y la temática del "poeta-aviador-mártir-learó" (utilización del código futurista: "On voit par terre sanglant / L'aviateur qui se cogna la tête contre une étoile éteinte", 289).

En los últimos dos poemas del volumen, "Le cimetière des soldats" y "Le jour de la victoire", los versos se elaboran en torno de los contextos provistos por los títulos. Hay una unidad más bien temática que semántica. En el primero, como es evidente, se trata de la muerte: "L'ombre qui tombe des arbres", "La France d'hier sous l'herbe", "Où sont toutes les mains coupées", etcétera; en el segundo se emplean imágenes de alegría para caracterizar el "día de la victoria". Así, desde el punto de vista de la funcionalidad o de la motivación estructural de la palabra poética, *Hallali* parece ser el texto menos logrado de Huidobro.

<sup>30</sup> El término "motivación" se usa en este caso en un sentido próximo al de "naturalización". Conforme al segundo término la tarea de integración corresponde a la labor del lector. Conforme al primero, es el escritor quien integra o "motiva" las distintas partes del texto. Para ésta y otras definiciones del término véase el apéndice, páginas 291-295.

*Equatorial* (293-302) no es una serie de poemas como los otros libros sino un poema largo en que se suceden multitudines de imágenes, al parecer inconexas. Sin embargo, su composición se dispone alrededor de dos "ejes"—el yo poético del discurso y el recorrido temático a través del tiempo y el espacio—: "Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas / Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas" (293). Es un poema de testimonio: "Sentados sobre el paralelo / Miremos nuestro tiempo" (294), pero el viaje exploratorio es, como se verá, sobre todo un pretexto para la exploración lingüística. En el nivel temático, las cosas observadas ("Qué de cosas he visto", 298) son signos ("Signos hay en el cielo / Dice el astrólogo barbudo", 298) que remiten al código del apocalipsis; de ahí la alusión a las palabras del libro de la revelación:

Alfa  
Diluvio  
Omega  
Arco iris  
Cuántas veces la vida habrá recommenzado  
Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado (301)

Además, las referencias a la guerra (como en *Hallali*) refuerzan el anuncio del "Fin del Universo" al final del poema (302). Este código funciona más bien como un marco dentro del cual se suceden las "visiones" del poeta. Estas "visiones" se desenvuelven conforme al movimiento constante del poeta a lo largo de lugares y tiempos: "Sobre el sendero equinoccial / Empecé a caminar" (énfasis mío; 294).

El predominio léxico de las palabras referentes al viaje establece un contexto que hace posible integrar muchas imágenes al parecer inconexas. Aunque el poema no se divide en una serie de poemas breves como *Horizon Carré*, cada viaje (por tierra, aire, mar) sirve como una división más o menos coherente. Muy a menudo el viaje sirve de marco para un largo juego de palabras sobre la base de la contigüidad de sentido. Al comienzo, por ejemplo, se traza una conexión entre varias imágenes a base del semántico "luz":

Las ciudades de Europa  
se apagan una a una

Caminando al destierro  
El último rey portaba al cuello  
Una cadena de lámparas extintas  
Las estrellas  
que caían

Eran luciérnagas del musgo (293)

En otras imágenes, las palabras se remiten unas a otras por un proceso metonímico (locomotora-(rieles)-cuerdas-guitarra-(música)-canto-danza; locomotora-(faro)-ojo-cigarro-pipa; (faro)-Diógenes-búsqüeda):

Entre la hierba  
silba la locomotora en celo

Que atravesó el invierno  
Las dos cuerdas de su rastro  
Tras ella quedan cantando  
Como una guitarra indócil  
Su ojo desnudo

Cigarro del horizonte

Danza entre los árboles  
Ella es el Diógenes con la pipa encendida  
Buscando entre los meses y los días (294)

Huidobro se vale de muchos recursos para transformar estos viajes en una red de relaciones lingüísticas (sémicas). En un paisaje se yuxtaponen los dos polos de la tierra con África y se desarrolla una oposición entre lo blanco y lo negro, lo frío y lo caliente:

Los más bravos capitanes  
En un iceberg iban a los polos  
Para dejar su pipa en labios  
Esquimales  
El capitán Cook  
Caza auroras boreales  
En el Polo Sur

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

El corazón del África soleado  
Se abre como los higos picoteados

Y los negros  
de divina raza  
Esclavos en Europa

Limpiaban de su rostro  
la nieve que los mancha (295)

Esta oposición se repite en una imagen que evoca las sorprendentes y, a menudo, grotescas transformaciones típicas de las animaciones cinéticas, creadas, también, a partir de ciertas coincidencias y contigüidades sémicas:

Junto a la puerta viva  
El negro esclavo

abre la boca prestamente  
Para el amo pianista  
Que hace cantar sus dientes (299)

La eficacia metafórica de estas imágenes se debe sobre todo a la contigüidad de sentido; cada palabra lleva a otra como en el modelo de la semiosis ilimitada propuesto por Eco. Por ejemplo, "camellos" remite a "Egipto" que, a su vez, remite a "pirámides"; la metáfora "pirámides huesudas" (jorobas) descansa en una doble metonimia, "Egipto-pirámides" y "Egipto-camellos". Las "montañas" evocadas por "horizonte de camellos" reaparece en *Poemas árticos* donde la base metonímica que genera la metáfora hace surgir otra vez el ambiente egipciaco del desierto: "Apeninos gibosos / marchan hacia el desierto" (PA, 304). No hay reglas que den cuenta de estas transformaciones. De los muchos códigos sémicos que coinciden en un lexema y de los muchos provistos por los códigos culturales, Huidobro selecciona algunos y hace "saltos" conectivos de unos a otros. Lo único que hace posible estos saltos es el lenguaje, el lugar de la combinatoria. Por ejemplo, en uno de los "viajes" se explotan varios sentidos del lexema "estación":

Y los santos en tren  
buscando otras regiones  
Bajaban y subían en todas las estaciones  
Mi alma hermana de los trenes  
Un tren puede rezarse como un rosario  
La cruz humeante perfumaba los llanos  
Henos aquí viajando entre los santos  
El tren es un trozo de la ciudad que se aleja  
El anunciador de estaciones  
Ha gritado  
Primavera  
Al lado izquierdo  
30 minutos

Pasa el tren lleno de flores y de frutos (300)

El primer sentido denotado por "estación" es la "parada" del tren. El contexto provisto por los "santos" suministra otro sentido, "las estaciones de la cruz". Este sentido atrae otros dos vocablos que forman parte de una relación metonímica: "rosario" y "cruz". La metáfora "tren-rosario", pues, no es gratuita, descansa en un intermedio metonímico ("estación") compartido por ambos términos y en una coincidencia sémica: "tren" y "rosario" son conjuntos concatenativos. La palabra "estación" tiene una tercera lectura: las cuatro divisiones del año y, en particular, la Primavera. Esta, a su vez, evoca dos palabras del verso siguiente: "flores" y "frutos".

El juego de palabras se basa en uno de los recursos predominantes de la tropología huidobriana: el trasrocamiento de "tiempo" y "espacio". Este procedimiento es, en realidad, el código predominante del poema: "Ecuatorial" comprende, dentro del sistema de relaciones desarrollado, aspectos espaciales y temporales; es el "sendero equinoccial" (294) desde el cual se examina la época, es el "siglo" a que se refiere el poeta ("Yo te recorro lentamente / Siglo cortado en dos"; 300). El "siglo" se encuentra espacializado y concretizado a lo largo del poema: "Siglo encadenado en un ángulo del mundo" (294), "Siglo embarcado en aeroplanos ebrios" (301). La temática refleja la estructura del poema; todas las transformaciones que caracterizan la nueva época tecnológica son como una metáfora de las transformaciones lingüísticas en que abunda la obra:

Siglo Sumérgete en el sol  
 Cuando en la tarde  
 Aterrice en un campo  
 Hacia el solo aeroplano  
 Que cantará un día en el azul  
 Se alzará de los años  
 Una bandada de manos  
 Cruz del sur  
 Avión de Cristo (302)  
 Supremo signo

Como se ve el uso de la temática del "esprit nouveau" no quiere decir que haya cambiado la poesía de Huidobro o que sus recursos estructurales sean distintos. Aunque el léxico es diferente al de *El espejo de agua*, la creación de tropos descansa sobre la misma

base: la contigüidad de sentido. Por otra parte, se puede ver una evolución hacia la temática de *Ecuatorial*. En *El espejo de agua* ya se habían usado algunos elementos típicos de la vanguardia (por ejemplo, el código cinético en "Año nuevo"); luego en *Horizon Carré* se introducen nuevos recursos de composición y se amplía la temática (por ejemplo, "Orage", 266; "Tam", 268; "Téléphone", 271; "Passage", 274; "Aéroplane", 275; "Cow Boy", 279; "Matin", 282; "Vates", 283). *Tour Eiffel, Hallali y Ecuatorial* no marcan un cambio radical como afirma la crítica sino, al contrario, siguen un proceso evolutivo. Es verdad que esta poesía se parece mucho a la de Cendrars y Apollinaire por su léxico referente a la geografía, a lo mecánico, a lo apocalíptico, etcétera, pero una comparación breve mostrará que Huidobro se preocupa más por las relaciones formales entre los vocablos mientras que Cendrars y Apollinaire se interesan más en la nueva verosimilitud provista por la época moderna. Huidobro busca la unidad del poema en el lenguaje mismo en *Tour Eiffel* mientras que Cendrars yuxtaponen series de imágenes inconexas en "Tour", impulsado por el efecto de la simultaneidad, emblema de la modernidad. *Ecuatorial*, hasta cierto punto, se aproxima al simultaneísmo de Cendrars. Se puede equiparar a la "Prose du Transsibérien" (1913) en cuanto a los temas del viaje, de la exploración, de los muchos lugares recorridos. Sin embargo, al poeta francés le interesa más comunicar el movimiento de la aventura.

Ecuatorial comparte muchas imágenes, además, con "Zone" de Apollinaire. Como en *Ecuatorial* se encuentra la imaginaria aérea en que se funden pájaros, cruces, aviones, Cristo, etcétera:

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
 Il détient le record du monde pour la hauteur  
 Pupille Christ de l'oeil  
 Vingtième pupille des siècles il sait y faire  
 Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air  
 Les diables dans les âmes lèvent la tête pour le regarder  
 Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée  
 Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur  
 Les anges voltigent autour du joi voltigeur  
 Icare Enoch Elhe Apollonius de Thyane  
 Flottent autour du premier aéroplane  
 Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte  
 la Sainte-Eucharistie  
 Ces prêtes qui montent éternellement en élevant l'hostie

L'avion se pose enfin sans refermer les ailes  
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles  
.....  
Et tous aigle phénix et pihis de la Chine  
Fraternisent avec la volante machine.<sup>31</sup>

Esta temática tiene sus raíces en la poesía futurista y, en especial, en *Le Monoplan du pape* (1911) de Marinetti. Una instancia de la temática "patética" en *Ecuatorial* también parece deberse a la influencia de "Zone" y de "Les Pâques à New York" de Cendrars: "Entre la niebla vegetal y espesa / Los mendigos de las calles de Londres / Pegados como anuncios / Contra los fríos muros" (298).

A diferencia de Apollinaire y Cendrars, Huidobro no compone largas enumeraciones como la que se cita de "Zone". Al contrario, sus imágenes son más compactas, unidas por una base semántica más estable. Los poemas de Apollinaire y Cendrars se componen de fragmentaciones, de sucesiones de imágenes inconexas y hasta del desmenuzamiento del yo poético como en "Zone". En *Ecuatorial* el yo poético sirve para unificar el poema y las imágenes de "hilación" o "concatenación" aluden a la "hilación" semántica entre los vocablos: "cadena" (293), "puente" (300), "rosario" (300). La "hilación" semántica, figurada en los "hilos telefónicos", vincula la las palabras del texto:

Bajo el bosqueje afónico  
Pasan lentamente  
las ciudades cautivas  
Cosidas una a una por hilos telefónicos  
Y las palabras y los gestos  
Vuelan en torno del telegrafo (295-296)

La línea ecuatorial, pues, está compuesta, en el nivel temático, por una serie de viajes que hilan el mundo y, en el nivel lingüístico, por la hilación semántica entre los vocablos e imágenes.

<sup>31</sup> Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, París, Gallimard, 1965, págs. 40-41.  
<sup>32</sup> Al analizar las correspondencias entre "Zone" y "Les Pâques à New York" Francis Carmody señala varios pasajes en que se presentan escenas de la podredumbre y referencias al *pathos* de Jesucristo. Hay pasajes parecidos en *Ecuatorial*. Véase Francis Carmody, *The Evolution of Apollinaire's Poetics, 1901-1914*, Berkeley, University of California Press, 1968, págs. 90-93.

En "Zone" se pone más énfasis en la nueva verosimilitud de la época moderna y poco en el aspecto funcional de la palabra. El poema empieza como una declaración poética del nuevo orden que se promulga en "L'Esprit nouveau et les poètes":

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine  
.....  
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui  
chantent tout haut

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux  
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières  
Portraits des grands hommes et mille titres divers (Apollinaire, 39)

Huidobro incluye todos los elementos del "esprit nouveau" en su poesía (afiches, aviones, teléfonos, telegrafo, dreadnoughts, etc.) pero, como afirma en una crítica del futurismo, lo que importa es el tratamiento poético del tema y no el tema en sí como afirmación de una nueva poesía:

No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente.

Si canto al avión con la estética de Victor Hugo, será tan viejo como él; y si canto al amor con una estética nueva, será nuevo.

El tema carece de importancia para la modernidad o antigüedad de una obra....

.....  
Esto no quiere decir que no debamos usar términos del maquinismo actual. Esto quiere decir que no deberíamos abusar de ellos y, sobre todo, creernos modernos por otra razón que por *la base fundamental de nuestra poesía* (énfasis mío; 686).

Saúl Yurkievich observa que "Huidobro se contagia del 'espiritismo nuevo', del afán de actualidad, del entusiasmo por las vertiginosas transformaciones que experimenta el mundo del siglo XX" (Yurkievich, 78). Sin embargo, la temática del "esprit nouveau" sólo es una metáfora paralela a las transformaciones lingüísticas de la obra de Huidobro. La crítica no ha querido o no ha podido entender que a Huidobro le interesa sobre todo el lenguaje, la creación de un nuevo lenguaje poético. Los que le reprochan la aparente contradicción entre sus promulgaciones acerca de realidades nuevas y el rechazo de las realidades extraliterarias no comprenden que

esas realidades son, desde luego, realidades lingüísticas, poéticas. Según Barry, Huidobro dejó de escribir poesía "profética" precisamente por este supuesto conflicto:

Huidobro no cree en la realidad de sus metáforas, pero quiere hacer poesía que se refiera a realidades no literarias. Quizá por esto deja sin terminar en 1919 otra versión apocalíptica en el estilo de *Ecuatorial*, la versión primitiva del primer canto de su *Altazor* entonces *Altazur*, poema en cuya versión final (1931) adopta otra solución para el problema de la metáfora. Durante el resto del período creacionista, indeciso ante el atascadero de la metáfora, Huidobro abandona sus tentativas de hacer poesía francamente profética, volviendo al parecer al puro esteticismo del estilo *Nord-Sud* (Barry, 94).

Como se ha mostrado, Huidobro nunca practicó ningún "puro esteticismo". En *Horizon Carré* se encuentran muchos temas y recuños de *Ecuatorial* y sus otros textos en francés. Coetáneamente y a partir de *Ecuatorial*, recoge los adelantos logrados en todas sus obras previas; se toma lo mejor, por un lado, de *Horizon Carré* y, por otro, de *Tour Eiffel*, *Hallali* y *Ecuatorial*. Los ensayos y experimentos de esta etapa culminan en *Poemas árticos*, su obra más acabada desde el punto de vista estructural.

## *Poemas árticos*: Hacia una estética cubista del texto poético

### II

El principio estructural de *Poemas árticos*, como el de *Horizon Carré*, es la homogeneidad contextual provista por el desplazamiento sémico entre los lexemas. Debido al uso de un número muy limitado de lexemas, las relaciones semíticas establecen largas series de equivalencias entre ellos. Así, cada poema da la impresión de ser una reelaboración de los otros, una permutación de los componentes de los otros. Por consiguiente, se podría empezar a tirar de los "hilos" sémicos en cualquier parte del libro; la determinación de estos "hilos" conduciría a otros poemas donde se repiten los componentes y a otros códigos sémicos con que se entrelazan hasta formar una red bastante compleja que diera cuenta de todos los entrecruzamientos e interrelaciones de estos conjuntos. Sin embargo, para ser fiel al proceso de lectura (y a la complicación gradual de las interrelaciones) que se experimenta al seguir la sucesión de los poemas dispuesta por Huidobro, se empezará el análisis con el primer poema, "Horas" (303).

El villorrio  
Un tren detenido sobre el llano  
En cada charco  
duermen estrellas sordas  
Y el agua tiembla  
Cortinaje al viento