

«POEMAS ARTICOS»: MODELO DE UNA NUEVA POETICA

El lugar común en la crítica de la poesía de Vicente Huidobro es el lugar común. Huidobro, profeta, vidente, mártir, bardo incomprendido, ángel caído, poeta fracasado —no tiene fin la serie de tópicos—, intenta erigir realidades nuevas sobre los escombros de un mundo absurdo y decadente. De ahí el «dolor de la poesía», la angustia metafísica o existencial, los gritos al vacío. ¿Hasta cuándo seguiremos manejando los mismos mitos? Sin duda, esas exultaciones se hallan ya en el propio Huidobro. Pero también es posible pensar que quizá haya en su obra una estética nueva que no se reduzca a estos lugares comunes. En sus manifiestos se encuentran, a la par, aserciones que corresponden a esta actitud básicamente romántica y, apuntando ya a una estética más contemporánea, promulgaciones constructivistas:

El estudio de los diversos elementos que ofrecen al artista los fenómenos del mundo objetivo, la *selección* de algunos y la *eliminación* de otros, según la *conveniencia de la obra* que se intenta realizar, es lo que forma el *sistema* (énfasis mío) ¹.

¿Qué son esta «conveniencia de la obra», este sistema? Acaso ni Huidobro ni la crítica supieron responder a la pregunta. Y ello precisamente en razón de la exagerada atención que se ha dedicado a los escritos cuasi teóricos, es decir, al creacionismo. Sólo un detenido análisis del lenguaje poético huidobriano —de la obra— revelaría el sistema. Y aún más: la verdadera estética no es sino ese mismo sistema, una teoría poética encarnada en la obra. La ciencia de la comunicación —tanto semiótica como lingüística— nos suministra un criterio metodológico, a saber: todo análisis propio propone una gramática o un fragmento de una gramática, es decir, una teoría.

¹ Vicente Huidobro, *Obras completas*, ed. Braulio Arenas (Santiago: Zig-Zag, 1964), p. 659. Toda referencia a los escritos de Huidobro proviene de esta edición y se indica en el texto entre paréntesis.

Una gramática o teoría del lenguaje poético en *Poemas árticos* es lo que nos proponemos esbozar en este estudio. Se llevará a cabo en dos niveles: uno, semántico; el otro, temático-intertextual. Como veremos, el sistema de esta obra da por supuesto la interdependencia de ambos niveles. Teniendo presente la antedicha amonestación respecto de las teorizaciones creacionistas de Huidobro, aprovechamos un pasaje de «El creacionismo» que sirve de clave para comprender el análisis semántico:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas (677).

Es éste el principio fregeano de la «efabilidad» que forma parte de los postulados de la teoría semántica transformacionalista². Este principio recibe su apoyo de la existencia —teórica, desde luego— de *semas*³, es decir, unidades mínimas de sentido o átomos semánticos cuyas agrupaciones forman los elementos del léxico. Hay *restricciones selectivas* que permiten o prohíben la combinación de semas en los lexemas que se relacionan sintácticamente. De tal manera se proporciona la coherencia semántica. Por ejemplo, el sema [+ abstracto] impide que en el tropo «horas maduras» el sustantivo «horas» se combine con el adjetivo «maduras», que a su vez presupone los semas [+ concreto] y [+ animado]. Conforme a la teoría chomskyana de la competencia del hipotético hablante/oyente ideal, tanto el lenguaje figurado común como el lenguaje tropológico poético hacen transgresión de dichas restricciones. Los modismos se pueden normalizar por medio de reglas de reajuste en el interior de las restricciones selectivas. En cuanto al lenguaje tropológico (anómalo según la gramática corriente), cada *corpus* poético dispone de las restricciones selectivas conforme a la «conveniencia de la obra» o su propio sistema, como podría haber dicho Huidobro. Se podría postular, por tanto, una gramática poética, tal como hace Teun van Dijk, donde los tropos —es decir, las anomalías en el nivel superficial— manifiesten una estructura semántica coherente⁴.

² Véase Jerrold J. Katz, *Semantic Theory* (New York: Harper and Row, 1972), pp. 18-24.

³ Los semas son entidades pre-lexemáticas (es decir, inmanentes) que constituyen las formas del contenido. Los ejes semánticos, sistemas o arreglos relacionales de los semas, constituyen la sustancia del contenido (la «masa amorfa del pensamiento», según Hjelmslev).

⁴ Véase «Semantic Operations. Processes of Metaphorization», en Teun A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (La Haya: Mouton, 1972), pp. 240-273.

Comencemos el análisis con la primera composición de *Poemas árticos*:

HORAS

El villorrio
 Un tren detenido sobre el llano

 En cada charco
 duermen estrellas sordas

 Y el agua tiembla
 Cortinaje al viento
 La noche cuelga en la arboleda

 En el campanario florecido

 Una gotera viva
 desangra las estrellas

 De cuando en cuando
 Las horas maduras
 caen sobre la vida (303).

El poema exhibe una serie de oposiciones sémicas: [\pm animado], [\pm concreto], [\pm dinámico], [\pm temporal], [\pm sonoro] que subyacen la violación de las restricciones selectivas y la producción tropológica en tales combinaciones como «duermen estrellas sordas», «la noche cuelga», «campanario florecido», «gotera viva», «desangra las estrellas», «horas maduras». Si se estudia detenidamente el poema, se observa que su construcción se rige por la oposición [\pm dinámico]. En los primeros siete versos hay una suspensión de varios fenómenos: de *movimiento*: «tren detenido», «agua... cortinaje al viento», «la noche cuelga»; de *luminosidad*: «duermen estrellas»; de *sonoridad*: «estrellas sordas». En los últimos seis versos dichos fenómenos se dinamizan: *movimiento*: «desangrar», «caer»; *luminosidad*: «una gotera viva desangra las estrellas» («viva» contiene el sema [$+$ intensidad]); *sonoridad*: «campanario florecido» («florecido» contiene el sema [$+$ brotar], que, combinado a «campanario», sugiere el lexema «campanada»).

El estado latente o inminente de la primera parte se manifiesta en la segunda: el valor de los predicados «detener», «dormir», «contener» (implícito en «cortinaje») y «colgar» no reside ya en sus definiciones lexemáticas, sino en uno solo de sus rasgos distintivos: [$-$ dinámico], es decir, [$+$ suspensión]. En el sexto verso, el verbo «colgar» pone de relieve esta latencia, puesto que se suele decir que la noche «cae». No sólo hay referencia a la inminente caída de la noche, sino también al

«madurar» y al «caer» de los frutos, que, además, cuelgan de los árboles. Siguiendo el *sistema de la obra*, hay en este verso una metáfora implícita: «la noche-fruto cuelga en la arboleda». Ambos componentes de este tropo se rigen según dos conjuntos de elementos dispersos en el poema: a) *noche*: «estrellas», «horas» —es decir, la noche en relación de contigüidad con «estrellas» y en relación semántica con «horas»—; b) *fruto*: «florecido», «madurar» y «frutecer» (implícito en «maduras»), todos regidos por el sema [+ madurar] y relacionados en dos conjuntos semánticos: lo *vegetal* y lo *temporal*⁵. Sin duda, «noche-fruta» es una metáfora de motivación doble, pero aun así es sólo una etapa intermedia en todo el proceso tropológico.

El aspecto temporal del lexema «horas» consta del sema [+ discreto]⁶, que también forma parte de «estrellas», «campanadas» (implícito en «campanario») y «gotera». El sema [+ discreto] reúne a su alrededor significados pertenecientes a varios códigos sémicos: luminosidad, brotar, sonoridad, periodicidad. La periodicidad, a su vez, se relaciona con el lexema «gotera» y lo integra en el proceso tropológico: «horas» = «gotas» por la coincidencia de los semas [+ discreción] y [+ periodicidad]. De ahí, pues, la múltiple metáfora «campanario» = «gotera» (campanadas → horas → gotas → estrellas → flores → frutos →). Esta permutación de lexemas a base de la coincidencia de semas también integra la combinación «estrellas sordas» de la primera mitad del poema; ahí la sordera es parte del estado latente que se manifiesta luego en la segunda mitad. Lo mismo puede decirse del «agua» que aparece de un modo estático (y, además, horizontal) para luego «dinamizarse» (y verticalizarse) en la «gotera». La nueva conexión remite al campo semántico *luminosidad*, del cual forman parte «estrellas». Estas, como elementos

⁵ El análisis de la organización del léxico en «conjuntos semánticos» es necesario para determinar cómo se establecen las relaciones entre los elementos del poema. Muchas de las relaciones se dan entre los componentes vecinos del lexema bajo consideración y elementos de otros conjuntos semánticos. Aquí, por ejemplo, «maduras» pertenece al conjunto semántico de lo vegetal a la vez que a varios conjuntos semánticos de indicaciones temporales (verde, maduro, podrido; joven, adulto, viejo; temprano, a tiempo, tarde; mañana, día, noche; etc.). Véase Joseph Barone, «Semantic Sets and Dylan Thomas' 'Light Breaks'», *Poetics*, núm. 10, 1974, 97-129.

⁶ Para la conveniencia de la redacción se usa en este estudio el término «discreto» tal como aparece en la traducción de A. J. Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (París: Larousse, 1966), al castellano: Alfredo de la Fuente, trad., *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1973), p. 186.

El sema [discreto] se refiere a la noción de unidad separada, discontinua y autónoma.

discretos, se relacionan con «gotas»; el predicado «desangra las estrellas» fija este vínculo⁷. Así, el «charco» y «las estrellas sordas» de la primera parte se activan en la «gotera», en las «estrellas-gotas» de la segunda. En ambas partes, además, se da explícita o implícitamente el elemento sonoro: «estrellas sordas»/«gotera=*campanario*».

Como «Horas», todo *Poemas árticos* es un análisis, una teoría del tropo. Por medio de la permutación de semas, Huidobro logra lo que Umberto Eco llama una *semiosis ilimitada*:

... cada signo... 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 pensado⁸.

Podemos verificar este modelo cotejando algunas combinaciones de los otros poemas con las de «Horas»: *la noche cuelga/cae*: «Sobre la nieve se oye resbalar la noche» (305); *hora=fruto, campanario=gotera*: «Una campanada ha llorado / sobre el mal y el bien / Los frutos que caen son ovalados / Y las horas también» (322); *estrellas=gotas=horas*: «Bebo en un café / Al fondo de las horas olvidadas / Vasos de vino ardiente / Y estrellas fermentadas» (314). La extensión de este análisis a todos los poemas se puede resumir en una representación gráfica del infinito entrecruzamiento de códigos (semiosis ilimitada) a base del cual se genera el lenguaje tropológico en *Poemas árticos*.

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 de un universo semántico particular. Este transformacionismo sémico tiene, además, repercusiones en el nivel de la verosimilitud poética. Partiendo de esta integración se puede intentar una explicación más aproximada del modelo retórico del «esprit nouveau» que infunde estos poemas y los manifiestos de Huidobro. Contrariamente a las conclusiones a que la crítica suele llegar —que el constructivismo o «frío esteticismo» y el «neorromanticismo» o la sensibilidad profético-futurista son actitudes reñidas⁹—, el «esprit nouveau» sirve de interpretación, en el nivel mítico, de las transformaciones llevadas a cabo en el nivel lin-

⁷ En sentido figurado, «desangrar» significa vaciar o agotar un pozo o una charca.

⁸ Umberto Eco, *La estructura ausente* (Barcelona: Editorial Lumen, 1972), p. 198.

⁹ Véanse David Bary, *Huidobro o la vocación poética* (Granada: Universidad de Granada, 1963), p. 51, y Saúl Yurkievich, «Vicente Huidobro: el alto azor», *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 2.ª ed. (Barcelona: Barral, 1973), pp. 55-115.

güístico. La estética creacionista es en realidad una conjunción de dos verosimilitudes poéticas en tensión: lo tradicionalmente poético (astro, pájaro, canto, luna, etc.) y lo mecánico-futurista (avión, automóvil, foco eléctrico, etc.): «En mis dedos hay secretos de alquimia / Apretando un botón / Todos los astros se iluminan» (320); «Estrellas eléctricas / Se encienden en el viento» (306); «Tú sola / El astro de mi plafón / Yo miro tu recuerdo náufrago / Y aquel pájaro ingenuo / Bebiendo el agua del espejo» (308).

La búsqueda poética, persecución del pájaro fugitivo, búsqueda de un mítico pasado poético (verosimilitud tradicional) tiene su paralelo en el tema de la exploración científica y tecnológica (verosimilitud futurista). Se trata de una exploración de la poesía («Sobre los mares árticos / Busco la alondra que voló de mi pecho» [330]) a partir de varios *corpus* poéticos ya codificados —lo eglógico, lo romántico, lo simbolista, lo modernista, lo futurista—, si bien fragmentados a lo largo de *Poemas árticos* y sólo identificables por medio de las palabras clave indicadas antes¹⁰. «Egloga» (310-311) es un buen ejemplo de esta tensión de verosimilitudes. El texto tiene poco que ver con la tradicional égloga garcilasista (modelo de convenciones y expectativas para el lector de poesía española). La «égloga» de que se burla Huidobro es ya de por sí una parodia, lo que él cree que es una égloga. Lo que le interesa al poeta es la subversión de la convencionalidad, aun cuando ésta no remita directamente a un modelo preciso. El primer verso propone una imagen prevista, convencional, que podría ser fragmento de un verso «egológico»; es decir, «Sol muriente» connota poeticidad. El verso que sigue —«Hay una panne en el motor»— pertenece a una verosimilitud tan diferente (remite al «esprit nouveau») que subvierte la poeticidad del primero. El texto de Huidobro pretende ser una antiégloga; como los cisnes de «El espejo de agua» (255), «los últimos pastores se ahogaron» y, en lugar de los lamentos típicos del género, se hace hincapié en la trivialidad de esta postura poética: «A qué otra vez llorar lo ya llorado» (lo cual podría parafrasearse según su sistema de transferencias: «A qué otra vez *escribir* lo ya *escrito*»). Si, como se ha indicado, la búsqueda es una metáfora de la creación poética, los últimos dos versos —«Y pues que las ovejas comen flores / Señal que ya has pasado»— remiten, probablemente, a una poesía primordial (primaveral), a la poesía que ha dejado sus convenciones, sus lugares comunes.

¹⁰ Véase mi tesis doctoral (que será publicada por la Editorial Galerna este año) para un tratamiento extenso de la *remotivación* de los códigos poéticos: «Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje». Diss. Princeton University, 1977.

El espacio textual es precisamente la combinación de referencias al sistema de verosimilitudes: los «recuerdos», las «gotas», las «plumas», las «huellas», índices del estado poético primordial, no son sino citas del *corpus* poético anterior (y del nuevo, puesto que, debido a la multivalencia de estos índices —provista por el juego sémico—, también nos remiten al «esprit nouveau»: astro=reloj, foco; pájaro=avión, trompo, organillo; arco iris=arco voltaico; etc.).

El yo del texto anda en busca de sí mismo, pero esa mismidad consta precisamente de esta serie de citas textuales, de las verosimilitudes literarias. Considerando el yo como espacio textual, se puede proponer una teoría de la textualidad basada en el establecimiento de la subjetividad del sujeto enunciante. Según Lacan, el sujeto, el yo, es una noción operacional, una función cuyo planteamiento se logra mediante la identificación con el Otro¹¹. Julia Kristeva propone esta misma función operacional para el texto-como-sujeto; es decir, el texto, al establecerse, se apropia lo que presupone, ya sea para negarlo o para transformarlo¹². En el texto huidobriano esta transformación es una sustitución de sistemas, tanto en el nivel sémico como en el nivel temático-intertextual. Si aceptamos la tesis de J. Tynianov de que la evolución literaria gira en torno de la creación de nuevas funciones para los elementos formales del texto¹³, tenemos que rechazar la interpretación ingenua según la cual la poesía de Huidobro expresaría una congoja de procedencia modernista¹⁴. Es eso, pero mucho más; la obra de Huidobro pone en tensión dos verosimilitudes contrastantes precisamente para marcar el paso de una poética a otra, algo muy parecido a lo que ocurre en la pintura cubista, donde una estética constructivista contradice los intentos de interpretar el cuadro según una estética representacional¹⁵. Es de notar, además, que el creacionismo, tal como lo define Huidobro, presupone una transformación de verosimilitudes poéticas:

Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual... De poesía muerta pasa a ser poesía viva (680).

¹¹ Jacques Lacan, «La cosa freudiana», *Escritos*, trad. Tomás Segovia (México: Siglo XXI, 1972), p. 174.

¹² Julia Kristeva, *Le texte du roman* (La Haya: Mouton, 1970), p. 90.

¹³ J. Tynianov, «De l'évolution littéraire», *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov (París: Éditions du Seuil, 1965), p. 136.

¹⁴ Véase David Bary, p. 86.

¹⁵ Véase «Cubismo, poesía y la materialidad del lenguaje» en mi *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, pp. 315-339.

Altazor es la prueba de que Huidobro es una indagación en el lenguaje, en el material poético. Si en *Poemas árticos* se propone erigir una nueva poética del tropo (la semiosis ilimitada), en *Altazor* se rechaza ese modelo mediante un proceso de desarticulación que parte de la destrucción de la figura (de las cualidades figurantes representadas por los semas) y que ha de culminar en el lenguaje absoluto del final, un lenguaje desprovisto de sustancia semántica. Pero esto no sustrae al logro de *Poemas árticos*. Huidobro nos ha dejado un modelo único de la estructuración poética, una actividad que requiere la participación del lector, cuya lectura es una ejecución del texto, un recorrido por las conexiones semánticas, una reproducción de la «competencia» poética.

GEORGE YÚDICE

Fordham University.