

SOBRE LA ESTRUCTURA DISCURSIVA DEL TEXTO POÉTICO: LA LENGUA VISUAL DE HUIDOBRO EN *EL ESPEJO DE AGUA*

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN¹

Universidad de Extremadura

Resumen

El presente trabajo analiza la estructura discursiva de los textos de *El espejo de agua*, de Vicente Huidobro, considerando los valores visuales de los versos y palabras que conforman sus poemas. Para ello, se conciben dichos valores como parte del ritmo del poema, como factores que influyen fuertemente en su recepción final, y se relacionan con impresiones visuales derivadas del aparato metafórico y del significado del texto. La conclusión es que la distribución espacial de los elementos resulta clave en la estructura interna y en el significado del poema, y afecta del mismo modo al poemario en su conjunto: en el *Espejo de agua*, la recepción visual, más sutil que en otras obras del autor, resulta clave para una interpretación integral.

Palabras clave: estructura discursiva, texto literario, género poético, uso literario de la lengua, *El espejo de agua*

Abstract

This paper analyzes the discursive structure of the texts of *El espejo de agua*, by Vicente Huidobro, considering visual values of the verses and words in his poems. For this, these values are conceived as part of the rhythm of the poem, as factors that strongly influence their final perception, and they are related to visual impressions which the metaphorical meaning of the text produces. The conclusion is that the distribution of the elements is crucial for the internal structure and meaning of the poem, and it affects the work as a whole: in *El espejo de agua*, visual reception, which is more subtle than it is in other works of the author, is essential to a comprehensive interpretation.

Key words: discursive structure, literary text, poetic genre, literary use of language, *El espejo de agua*

¹ Correo-e: fjimcal@unex.es. Recibido: 10-10-2012. Aceptado: 09-03-2013.

INTRODUCCIÓN

Entre sus numerosos rasgos, el discurso literario presenta una serie de peculiaridades que afectan a la caracterización de varios de sus géneros². Piénsese, por ejemplo, en la dificultad que tradicionalmente ha implicado la definición del teatro, en el que, paradójicamente, conviven la existencia y permanencia de un texto escrito y la composición de ese texto pensada para la escena³. En una línea similar puede situarse el guión cinematográfico, cuya publicación es, además, mucho menos frecuente, debido al carácter permanente de la película en que desemboca; existen casos, no obstante, en los que el guion (también el texto teatral) proporciona informaciones que no se manifiestan en el filme⁴, con lo que nos encontramos, de nuevo, con dos planos del mismo fenómeno: en ambos casos, cine y teatro, los textos escritos pueden considerarse géneros literarios (o géneros discursivos, al menos) que conviven con las representaciones en que fructifican; el análisis de cada uno de los planos o de ambos en conjunto responde, por descontado, a enfoques diferentes. Considérese, por último, el género poético, al que, al cabo, se refieren las presentes líneas. El poema se concibe también desde dos perspectivas, en tanto que puede recibirse por vía del recitado o por vía de la lectura. Así, el poeta, amparado en la variabilidad de la métrica y teniendo en cuenta ambos canales, puede ahondar en el hallazgo de efectos sonoros pero también visuales.

Se produce, así, una asociación entre poesía e imagen que se revela como un ámbito amplísimo, tanto desde el punto de vista creativo como desde la perspectiva del investigador. La presencia de la imagen en la poesía está representada, sin ir más lejos, por la metáfora, que acude a una figura visual para representar un concepto u otra realidad diferente⁵. Pero existen posibilidades más directas como el caligrama, que constituye una representación visual por medio de recursos tipográficos; el procedimiento hunde sus raíces en la antigüedad⁶, pero recibió un gran impulso a partir del Renacimiento

² Utilizamos el término *discurso* para referirnos al producto textual (discursivo) originado en un ámbito (discursivo también) concreto. El enfoque en el que se ampara esta clasificación textual es, en efecto, el del *análisis del discurso*. Los subtipos de textos, según dicha perspectiva, constituyen *géneros discursivos*, que presentan ciertas diferencias pero comparten el mismo ámbito. Como introducción al asunto, *vid.*, por ejemplo, Calsamiglia y Tusón (1999) o, más en relación con el análisis de géneros, Bajtín (1982).

³ En torno a ello, *vid.* las certeras consideraciones de Trancón (2006), sobre todo en el capítulo "Componentes básicos del teatro" (p. 153) y, especialmente, en el apartado "El texto teatral" (p. 162).

⁴ Tenemos en preparación un artículo sobre la película *The Hustler* (Robert Rossen, 1961) que muestra cómo una referencia en las acotaciones del guion proporciona interpretaciones del filme a las que habría sido muy difícil llegar únicamente a través del visionado.

⁵ La metáfora no es exclusiva de la literatura, sino que está presente en todas las variedades y registros lingüísticos. Tómese, como ejemplo, el discurso científico (Galán Rodríguez, 2001).

⁶ El referente clásico son los *techmopaignia* griegos y los *carmina figurata*, en los que se forman figuras mediante los versos escritos. La palabra y la imagen, no obstante, se asocian también en civilizaciones anteriores como la egipcia (Cózar, 1991).

Por otro lado, un punto de referencia al respecto de las relaciones entre poesía e imagen es el conocido tópico horaciano "Ut pictura poesis", que establece una serie de correspondencias entre la poesía y la pintura. Sobre dicho tópico y su desarrollo en las relaciones entre la literatura y otras artes puede consultarse el trabajo de Corbacho Cortés (1999), autora también de un monográfico en el que se analiza el recurso a la pintura en poemas de Manuel Machado (1999).

y alcanzó pleno desarrollo en la etapa de las vanguardias de comienzos del siglo XX⁷. En este periodo, preocupa especialmente a los poetas la recepción visual del texto y la forma en que este se plasma en el papel; ahí encuentra su razón de ser, por ejemplo, el verso libre, que no está obligado a detenerse o prolongarse por razones de métrica –en el sentido estrictamente silábico– y permite muy diversos alardes formales. De hecho, el valor visual o tipográfico puede concebirse como parte del ritmo del poema, pues produce necesariamente efectos como la repetición o la elisión. Los movimientos de vanguardia, en su afán de ruptura, aprovechan esta circunstancia y se valen de recursos como la ‘intratipografía’, que afecta a la división interna de la palabra, a la alternancia de grafías versales y minúsculas, a la mezcla de tipos y tamaños, etcétera, y propugnan la ‘heterometría’ o líneas quebradas. Todos estos recursos conforman un ‘ritmo visual’ que conlleva el rechazo vanguardista del estatismo y del recorrido horizontal de la mirada en la lectura, que provoca un ‘movimiento’ en el poema en el que la dispersión tipográfica se manifiesta como rasgo más perceptible⁸.

Teniendo en cuenta todo ello, el presente trabajo se aproxima a la obra de uno de los escritores más destacados en la recuperación vanguardista del vínculo entre literatura e imagen, el chileno Vicente Huidobro⁹. Si bien existen obras de Huidobro en las que el poeta profundiza radicalmente en el manejo los recursos visuales, el análisis que se propugna a continuación se detiene en un poemario relativamente mesurado, *El espejo de agua*. Aunque no de forma tan evidente como en trabajos posteriores, el poemario, según se muestra en las líneas siguientes, presenta una gran riqueza de elementos visuales que da consistencia al conjunto de los versos. Se pretende, en definitiva, precisar los contenidos textuales a través del estudio del mencionado ritmo visual, dado que la grafía, como código paralelo al del sonido, proporciona matices imperceptibles acústicamente. Así, pueden sistematizarse en el poemario los significados que portan, respectivamente, la largura y la cortedad de los versos, los distintos tipos de espacios en blanco y las representaciones icónicas a que da lugar la colocación de los versos, lo cual proporciona, asimismo, determinados significados para los poemas y para el texto en su conjunto.

⁷ Los artistas de las vanguardias, en su afán de experimentación, no dudaron en misturar artes diferentes, y la literatura y la pintura se relacionaron con profusión. Sobre el particular, puede consultarse en trabajo de Monegal (1998). Acerca de las vanguardias, *vid.* Cirlot (1991), Ramírez (1991) y, para el ámbito latinoamericano, Schwart (1991).

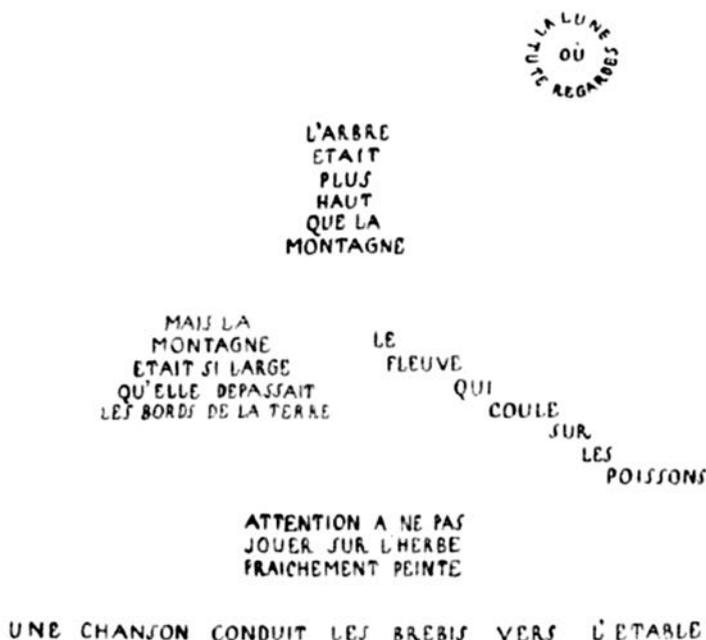
⁸ Hay estudiosos, no obstante, que no participan de esta idea, en tanto que otros han hablado de este ‘ritmo visual’. El asunto está perfectamente sintetizado en los trabajos de López Martínez (1988, 1989). López analiza en sus artículos varios procedimientos que los poetas del 27 emplearon para dotar de carácter visual a sus versos, muchos de los cuales se documentan también en el presente estudio a propósito de *El espejo de agua*.

⁹ Sobre la obra de Huidobro –la bibliografía es extensísima–, *vid.* Caracciolo (1974) y Costa (1975), y también las aportaciones de Montes (1990). Acerca del Creacionismo, movimiento al que el poeta se adscribe, puede consultarse Aullón de Haro (2000) y Martín Ferrer (1999), si bien esa adscripción no ha estado exenta de polémica, sobre todo en relación con el fechado de, precisamente, *El espejo de agua* (Rutter, 1977; Rojas, 2004).

1. EL ESPEJO DE AGUA Y SU CONTEXTO

Es este un poemario singular en la obra de Huidobro¹⁰. Se trata de un trabajo breve, pues consta tan sólo de nueve poemas, y se sitúa entre dos obras fundamentales para el poeta: *Adán* (1916), donde por primera vez se adhiere al versolibrismo, aunque antes ya había publicado poemas en prosa; y *Horizon carré* (1917), que supone el inicio de las obras francesas de Huidobro, imbuido ya en las vanguardias europeas¹¹.

En el momento en que compone *El espejo de agua*, Huidobro se halla inmerso en tentativas de definición poética que irá plasmando en distintos manifiestos. En *Adán* desarrolla varias ideas acerca de cómo debe ser la nueva poesía, y el primer poema de *El espejo de agua* se refiere también a tales preceptos. Por lo que respecta a *Horizon carré*, Huidobro despliega un gran número de recursos visuales y se acerca al caligrama, como ya había hecho en “Japoneñas de estío”, título bajo el que se agrupan tres poemas visuales incluidos en *Canciones en la noche* (1913). El recurso al caligrama supone una declaración directa sobre el significado visual que ofrece el verso. Obsérvese el conocido poema “Paysage”, de *Horizon carré*:



¹⁰ La edición utilizada para este estudio ha sido la de Montes (1976). Para consideraciones generales sobre el poemario, *vid.* Costa (1975: 249-266) y Yúdice (1978: 21 y ss.), y las precisiones de Rutter (1977) y Rojas (2004).

¹¹ *Vid.* n. 8.

Como se ve, cada ‘estrofa’ representa la imagen de aquello a lo que alude: la luna, el árbol, la montaña, el río, la hierba y el rebaño. Pero el juego visual no se detiene ahí. La circunferencia que forma el verso que alude a la luna deja grandes espacios en blanco, lo que se relaciona con la luminosidad del satélite; la forma redonda, además, recuerda a un espejo, lo cual daría más sentido al verso: “La lune oú tute regarde”. El árbol, al ser “plus aut que la montagne”, se sitúa en un plano superior a ella; además, la palabra “arbre” corona la representación y la palabra “montagne” la sostiene. La montaña, al ser “si large qu’elle dépassait les extremities de la terre”, sobresale en el extremo izquierdo de la composición, y resulta, en efecto, más ancha que alta. En cuanto al río, su forma escalonada indica que “coule”. Y, además de las propias formas, hay palabras en el poema que refuerzan su carácter visual. Es el caso de “regarde”, que obliga, no a leer el poema, sino a mirarlo. Y también el adjetivo “peinte”, que no sólo alude a “l’herbe”, sino a todo lo que el lector contempla.

Así, este tipo de composiciones se concibe considerando las posibilidades espaciales de la página. En *El espejo de agua* no se encuentran textos puramente caligramáticos, con lo que el sentido de los textos está, en general, representado por unidades más definidas, menos dispersas gráficamente; de hecho, *Horizon Carré* incorpora variaciones de poemas de *El espejo de agua* que muestran el salto del desarrollo unitario del tema a la disgregación espacial del significado, que obliga a una lectura desplazada del texto y que potencia su mensaje¹². No obstante, este poemario refleja la nueva noción de espacio manejada por Huidobro, pues en él “adquiere una importancia que lo erige en principio estructurador, del mismo modo que se juega con la tipografía y las nuevas propuestas del diseño”¹³.

2. LOS POEMAS DE EL ESPEJO DE AGUA Y SUS VALORES VISUALES

Analizamos por separado cada uno de los poemas que componen *El espejo de agua* en un apartado propio. Para facilitar el análisis, reproducimos los poemas al inicio de cada apartado. Antes de entrar en el comentario de los textos, realizamos unas breves consideraciones sobre el título del poemario.

2.1 Título

El mismo título de la obra resulta muy significativo desde el punto de vista que toma el presente trabajo. No se trata de una excepción en la obra de Huidobro¹⁴, pues muchos de sus poemarios y poemas toman nombres que aluden al concepto del espacio o de la imagen: “Los frescos ilusorios”, de *La gruta del silencio*; “Era una visión”,

¹² Cf. Barón (2007). En su trabajo, Barón propone un atentísimo análisis de las variaciones de los textos en *Horizon Carré*. Nosotros nos centramos aquí en el paso previo a esas variaciones, en el aprovechamiento espacial y los recursos gráficos –menos osados y, por tanto, de menor alcance, aunque no exentos de sentido– que presentan los poemas en *El espejo de agua*.

¹³ Pizarro (1993: 61).

¹⁴ Ni es, tampoco, una excepción en las obras de otros poetas vanguardistas; *vid.* trabajos citados en n. 6.

“Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, de *Canciones en la noche*; “La amada reflejándose en el agua”, de *Las pagodas ocultas*; *Horizon carré*, y en él, “Paysage”; “Film”, en *Automne regulier*; etcétera.

Por lo que respecta a *El espejo de agua*, el título supone una declaración de intenciones, pues Huidobro arremete, en sus concepciones poéticas, contra el tópico aristotélico de la mimesis de la realidad. El poeta no ha de representar la realidad, sino crearla, con lo cual la poesía no debe ser un “espejo” de la realidad, sino una realidad propia. El sintagma “el espejo de agua”, por tanto, no pretende reflejar lo que el poeta ve, sino lo que el poeta crea¹⁵. Por otro lado, la idea de “espejo” invita directamente a mirar, no sólo a leer los poemas, pues “la poesía de Huidobro implica una estética de la superficie, de luminosos efectos, de súbitas percepciones [...]. La de Huidobro es, en cierta medida, una retina impresionista”¹⁶. El hecho, por último, y en relación con la singularidad creadora, de que el espejo sea “de agua” indica que no va a contemplarse una visión exacta del mundo, sino distorsionada, filtrada por la mano del poeta¹⁷.

2.2 “Arte poética”

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.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

¹⁵ Al respecto, señala Mitre (1976: 79) que “En ‘El espejo de agua’, poema que da nombre al libro, hallamos la imagen del espejo convertida en una realidad fluyente como el río: ‘Mi espejo, corriente por las noches / Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto’. Esta imagen funda una identidad (espejo-río) que hace posible, dentro de un marco de estricta lógica –poética, desde luego– otra imagen posterior”. En efecto, se trata de ‘identidades’ más que ‘evocaciones’.

¹⁶ Mitre, 1976: 82-83.

¹⁷ Al respecto del poema “El espejo de agua”, que da título al poemario, afirma Goic (1994: 718): “Poema metapoético, poema que habla de la poesía y de su factura creacionista, es decir, de su transformación del mundo en el proceso de hacerlo y de plasmarlo efectivamente distinto, mágico y exaltado”.

El poema que abre *El espejo de agua* se relaciona íntimamente con lo que exponíamos en el apartado anterior sobre el título. El nombre del poema, “Arte poética”, ya es suficientemente explícito. En él, Huidobro se refiere a la capacidad creadora de los poetas, que no han de conformarse con “cantar” –mimetizar– el mundo, sino que deben darle una nueva forma que ha de plasmarse en la estructura textual, en la integración de los planos gráfico y significativo, y en la relación de ambos con la manifestación del poeta.

Repárese concretamente los recursos visuales, que, como indicábamos en nuestra “Introducción”, se manifiestan siempre en una asociación indisoluble con el aspecto semántico y metafórico de la composición. Para empezar, el segundo verso de la primera estrofa es más corto que los demás, y ello se relaciona con su contenido: “Que abra mil puertas”; el espacio en blanco recrea el espacio de las puertas abiertas. El verso siguiente anuncia el ligero escalonamiento posterior mediante los verbos “cae” y “volando”, que encierran la idea de descenso. Además, la expresión “cuanto miren los ojos” se llena de sentido en este contexto, pues remite, por un lado, a la voluntad de creación del poeta y, por otro, a la naturaleza visual que el propio poema, como compendio de objetos creados, adquiere.

La segunda estrofa acaba con la palabra “mata”, que se sitúa frente a “vida” formando una antítesis. La noción de fin que porta “mata” encuentra su correspondencia el espacio en blanco interestrófico.

El verso más corto de la tercera estrofa es “El músculo cuelga”. Es cierto que el verbo “colgar”, en principio, tendría un gran efecto en un verso largo, pero el hecho de que se asocie a un músculo aislado que carece de un todo justifica la longitud de este verso y el espacio en blanco resultante. El cuarto verso es el más largo, y ello confiere énfasis a su última palabra, “fuerza”: los términos que aluden a un incremento de cantidad o medida determinan el crecimiento del verso, sobre todo si ocupan la posición final.

Por lo que respecta a la cuarta estrofa, llama especialmente la atención su última palabra, “Sol”. Debido a la cortedad del verso anterior y al inmediato espacio en blanco interestrófico, el “Sol” creado¹⁸ por el poeta parece resplandecer en el verso. Una imagen muy visual, “Hacedla florecer [la rosa]”, completa el valor gráfico de la estrofa y refuerza el contenido del texto.

Algo similar a lo que ocurría con “Sol” acontece con “Dios” en el verso que cierra el poema. Al término –que alude en este caso al creador, no a lo creado– se lo reviste de luz al colocarlo entre el espacio en blanco interestrófico anterior y el espacio en blanco que provoca el final del texto.

¹⁸ Insistimos en ello: el aspecto visual adquiere más sentido al concebir la realidad poética como creación nueva, no como mera evocación; de hecho, el valor visual contribuye, como el aparato metafórico o la adjetivación (“El adjetivo, cuando no da vida, mata”), a la disociación entre lo creado y la realidad cotidiana, que “significa una mutilación del hombre” (Mitre, 1976: 84). Aplíquese, por tanto, la condición de ‘creado’ a cuantos elementos del poema se analizan aquí desde el punto de vista visual. Por otro lado, aunque este no es lugar para disertar sobre ello, no deben perderse de vista los ecos nietzscheanos que subyacen en la idea del poeta como hombre nuevo, creador de una realidad nueva.

2.3 “El espejo de agua”

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

Este poema, que da nombre a todo el conjunto, ahonda en la reflexión sobre el poeta creador: “me veréis cantando”¹⁹. La agrupación de versos en pares –en terceto en el último caso– refuerza el carácter musical, pero también comporta un valor gráfico que se relaciona con el recorrido en dos direcciones de las “olas” a las que el poeta se refiere y sobre las que navegan sus “barcos”. Esa idea de navegación se potencia con el verso más largo, el antepenúltimo, sobre el que el poeta parece navegar “en la popa [...] cantando”. La palabra “popa” también parece jugar con la largura del verso, cuyo fin se identificaría con la proa del barco. La longitud del verso, por cierto, sólo es visual, pues no es el único verso del poema con trece sílabas.

Otros términos del poema aluden a la distancia o al movimiento y, en consecuencia, se adecuan a la longitud de los versos, ninguno de los cuales tiene menos de diez sílabas: “corriente”, “arroyo” y “aleja” en el primer par; “profundo” y “ahogaron” en el segundo; “muralla” y “anclada” en el cuarto; y, en fin, “cielos” y “alejan” en el quinto.

El sintagma “Mi espejo”, además, refulge al colocarse al principio de dos estrofas que, por otra parte, al comenzar del mismo modo, remiten a la idea de ‘reflejo’, en la que confluyen las dos dimensiones propuestas, la del propio “espejo” y la del elemento líquido que sugieren “arroyo”, “estanque”, etcétera²⁰. La palabra “desnudez”, en el tercer par, también se aprovecha del espacio interestrófico. En la penúltima estrofa, la secuencia formada por “Sobre sus olas, bajo cielos” parece corresponderse también con el espacio interestrófico, que representaría el espacio existente entre las “olas” y los “cielos”.

¹⁹ Alusión que puede contemplarse en clave de *mise-en-abyme* (Goic, 1994: 179).

²⁰ Ahonda en ello Goic (1994), para llegar a conclusiones en torno a la representación del poeta en el texto (*vid. n. anterior*) y a su desarrollo metafórico: conciencia como elemento líquido, creaciones como barcos, etcétera, aunque sin entrar en consideraciones sobre la distribución espacial de los elementos.

2.4 “El hombre triste”

Lloran voces sobre mi corazón...
No más pensar en nada.
Despierta el recuerdo y el dolor,
Tener cuidado con las puertas mal cerradas.

Las cosas se fatigan.

En la alcoba,
Detrás de la ventana donde el jardín se muere,
Las hojas lloran.

En la chimenea languidece el mundo.

Todo está obscuro,
Nada vive,
Tan sólo en el ocaso
Brillan los ojos del gato.

Sobre la ruta se alejaba un hombre.

El horizonte habla.
Detrás todo agonizaba.
La madre que murió sin decir nada
Trabaja en mi garganta.

Tu figura se ilumina al fuego
Y algo quiere salir.
El chorro de agua en el jardín.

Alguien tose en la otra pieza,
Una voz vieja.
¡Cuán lejos!

Un poco de muerte
Tiembla en los rincones.

En este poema, en consonancia con la tristeza a la que alude el título, encontramos varios términos vinculados a la soledad –noción de aislamiento– y a la muerte –noción de acabamiento. Muchos de ellos resaltan entre espacios en blanco, lo cual halla correspondencia con las nociones mencionadas. Es el caso de “nada” en la primera estrofa, que se sitúa al final del verso más corto. También ocurre con “muere” en la tercera estrofa, aunque en esta ocasión los espacios en blanco se producen por alargamiento del verso; ese alargamiento, además, se relaciona con la acción durativa a la que alude “se muere”, que prolonga la acción de morir en el tiempo. Ocurre también con “vive” en la quinta estrofa, que porta un sentido negativo al asociarse con “nada” y conlleva de nuevo una referencia al aislamiento. En la octava estrofa aparece “salir” cerrando un verso corto que provoca otro gran espacio, identificado con esa salida. Y, en la última estrofa, se halla “muerte”, aislada por la cortedad del verso y el espacio interestrófico.

También aparecen significados de lejanía en el poema. La sexta estrofa, de verso único, expresa cómo “se alejaba un hombre”, lo cual encaja con la largura y la unicidad del verso. Y en la penúltima estrofa, esa lejanía se marca aún más con el desplazamiento hacia la derecha del verso “¡Cuán lejos!”, que verdaderamente se aleja del comienzo natural de la línea. Los espacios superior, por la cortedad del verso anterior, e inferior, por la distancia interestrófica, aumentan la sensación de alejamiento.

2.5 “El hombre alegre”

No lloverá más,
Pero algunas lágrimas
Brillan aún en tus cabellos

Un hombre salta en el sol.

Sus ojos llenos del polvo de todos los caminos
Y su canción no brota de sus labios.

El día se rompe contra los vidrios
Y las angustias se desvanecen.

El universo
Es más claro que mi espejo.

El vuelo de los pájaros y el gritar de los niños
Es del mismo color,

Verde.

Sobre los árboles,
Más altos que el cielo,
Se oyen campanas al vuelo.

Al contrario de lo que ocurría en el anterior –los títulos son opuestos–, en este poema, profuso en espacios en blanco, abundan los términos asociados a la luz y al color: el poeta parece reconciliarse con lo que lo rodea y alude a ese mundo que, según sus criterios, no se debe cantar. Desde la perspectiva de Huidobro, por tanto, el poeta no describe la realidad, sino que construye con palabras una realidad nueva en la que se mezclan las perspectivas interior y exterior, espacial y temporal: el poeta enfrenta, visualmente, el “universo” y el particular “espejo” que resulta de sus versos²¹.

Desde ese punto de vista, el escalonamiento que constituye la primera estrofa remite a varios de los conceptos que aparecen en ella: la caída de la “lluvia” y las “lágrimas”, si bien éstas son metafóricas, y también de los cabellos. El verso siguiente culmina en la palabra “sol”, que, como ocurría en “Arte poética”, se aprovecha de los espacios que recibe el verso aislado. Especialmente luminoso es, tras el espacio interestrófico, “El día se rompe contra los vidrios”, y del mismo tipo de espacio se

²¹ Cf. Barón (2007: 189-191).

beneficia el término “desvanecen”, que se desliza hacia el vacío. También relucen los vocablos “claro” y “espejo” a causa de la cortedad del verso anterior y, nuevamente, de la distancia interestrófica.

Por su largura, dos versos destacan en este poema, y ambos incorporan vocablos relacionados con el movimiento y la distancia. El primero de ellos, el verso quinto, se cierra con la palabra “camino”, cuya idea de distancia recorrida se refuerza con el morfema de plural; las palabras “lentos” y “todos”, con significados de cantidad, contribuyen al apoyo visual. El verso undécimo, por su parte, fortalece su longitud mediante “El vuelo de los pájaros”²².

Aisladamente, como si de una pincelada se tratase, aparece “Verde”, introducido por el “color” del verso anterior y escudado por los “árboles” del verso siguiente. Se trata de la palabra más resaltada del texto y, desde el punto de vista cromático, se halla rodeada de luz y claridad. En este punto, el poema se aproxima a la concepción de un cuadro, por cuanto puede percibirse como una combinación de colores: en medio, el “Verde”, y, alrededor, destellos que “Brillan”, “el sol”, “El día [que] se rompe contra los vidrios” y el “universo [...] claro”. Un cuadro, de hecho, que no es otra cosa que la realidad singular que el poeta instaura. Ciertamente es que la composición presenta una gradación organizada de las percepciones, y que la versión del poema incluida en *Horizon Carré* rompe definitivamente con cualquier tipo de continuidad mimética²³, pero ello no invalida la voluntad de aprovechamiento espacial en el texto.

En la última estrofa se juega con la posición de las “campanas al vuelo”, pues se encuentran, desde el punto de vista visual, en la parte más baja del poema, pero, al mismo tiempo, se hallan “Sobre los árboles, / Más altos que el cielo”. La noción de “vuelo”, como en el caso anterior, se aprovecha de la posición saliente del verso.

2.6 “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!...

²² La noción de “vuelo”, muy involucrada –sirvan de muestra los versos aludidos– en el ritmo visual de los poemas de Huidobro, es especialmente significativa, por cuanto constituye una línea sólida para la consideración del conjunto de su poesía (vid. Mitre, 1976, especialmente el apartado “Poesía del vuelo”), y es bien visible en este poemario: “Se afirma [en *El espejo de agua*] el yo lírico y levanta el vuelo que hará de Huidobro el poeta del humanismo interplanetario” (Pizarro, 1993: 61).

²³ Cf. Barón (2007: 189-191). Ocurre también con “Otoño”, “Nocturno”, “Nocturno II” o “Alguien iba a nacer”.

Es una hoja.
Se diría que es el fin de las cosas.

Todo el mundo duerme...
Un suspiro;
En la casa alguien ha muerto.

El título de este poema contrasta fuertemente con los términos luminosos, bien arropados por la disposición tipográfica, que veíamos en el poema anterior. Desde ese punto de vista, el poeta continúa jugando con la oposición de colores.

En la primera estrofa se alude al movimiento lento: “resbalan lentamente”, y ello se corresponde tanto con el ritmo fónico –continuado– de los versos como con su largura. Algo parecido ocurre en la tercera estrofa, donde se alude al movimiento y al espacio: “se esparce por el aire”, “el viento llora”. Estos versos largos contrastan con el segundo, cuya cortedad, unida a los espacios interestróficos, refuerzan ese “Silencio nocturno”, clave en la estructura del poema y su significado. Dicho silencio se quiebra con lo que se dice en otro verso corto, “Un suspiro”, que, como también ocurre con “Es una hoja”, parece tener lugar en un instante idóneo para el verso corto, con lo que la brevedad se manifiesta a la vez en el tiempo y en el espacio. Nuevamente, como en “El hombre triste”, la muerte se coloca al final del poema: “ha muerto”; el espacio final proporciona la sensación visual de vacío y acabamiento.

2.7 “Otoño”

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.

El otoño, estación a la que se dedica este poema, aparece justo en la mitad visual de la composición, en un ejemplo de cómo el motivo temático del texto puede colocarse estratégicamente. En el preludio a la venida del otoño, es decir, en la primera estrofa, encontramos un par de recursos visuales directos. En primer lugar, los puntos suspensivos sirven de correspondencia a las lágrimas aludidas, algo que también ocurría, aunque de forma metafórica, en “El hombre triste”: “Lloran voces sobre mi corazón...”. El verso más corto del poema, el tercero, comporta una idea de acabamiento que suele adecuarse a los versos breves, pues se refuerza con el mayor espacio que se crea tras su final: “Las últimas”.

En cuanto al verso más largo, en la segunda estrofa, se adecua a la representación del camino anunciado dos versos más arriba, y “Arrancando”, por el carácter durativo del gerundio, comporta la idea de movimiento, que se acopla a la largura del verso.

El tedio al que alude el séptimo verso, “¡Oh qué cansancio!”, se ve reforzado por su condición de aislado.

En la última estrofa, en fin, el contenido se ajusta por completo a la distribución espacial: la “lluvia de alas” –nuevamente la noción de ‘vuelo’ al final del verso y rodeada de espacio– se halla encima de “la tierra”, la “cubre”.

2.8 “Nocturno II”

La pieza desierta;
Cerrada está la puerta;
Se siente irse la luz.

Las sombras salen de debajo de los muebles,
Y allá lejos, los objetos perdidos
Se rien.

La noche.

La alcoba se inunda.
Estoy perdido.
Un grito lleno de angustia;
Nadie ha respondido.

Este segundo “Nocturno” presenta varias apelaciones visuales en sus versos. En primer lugar, se trata de un poema ciertamente descriptivo, por cuanto el poeta elabora un retrato de la estancia en la que se encuentra: “pieza desierta”, “cerrada [...] puerta”, “muebles”, “alcoba”. Varios términos, además, aluden a la oscuridad del lugar: “cerrada [...] puerta”, “irse la luz”, “Las sombras”, “la noche”.

El juego del tercer verso es doble. Por un lado, el espacio interestrófico potencia la idea de huída, ofrece una salida al verso. Si, además, lo que se va es “la luz”, esta se asocia al hueco en blanco resultante. La aliteración de ‘s’, por su parte, refuerza el ritmo fónico del verso y la noción de movimiento.

Pero el verso que más movimiento comporta es el siguiente, el cuarto, que, además, es el más largo del poema: “Las sombras salen de debajo de los muebles”. La antítesis con “la luz” del verso anterior, y con el espacio interestrófico mencionado, otorga fuerza a la salida de “Las sombras”. También existe aliteración de ‘s’ al comienzo del verso, con idéntica función que en el anterior. En esa misma estrofa se encuentra uno de los dos versos trisílabos del poema, “Se rien”. Su cortedad y el espacio interestrófico inmediato aíslan esa risa de “los objetos perdidos” y la sitúan, en efecto, “Allá lejos”.

El verso más enfatizado de la composición es el otro trisílabo, “La noche”. El énfasis que adquiere por ser el único verso aislado parece teñir de oscuridad a todo el

poema, pues los espacios en blanco prolongan su efecto, en un juego cromático similar al que veíamos en “El hombre alegre” con “Verde”. También encontramos el recurso en el primer “Nocturno” con el verso “Silencio nocturno”.

La última estrofa presenta un juego gráfico muy interesante. El verso más corto, “Estoy perdido”, al rodearse de otros más largos, representa al propio poeta dentro de la alcoba. El verso más largo, por su parte, incorpora un término que alude a la cantidad, “lleno”, lo cual, como se ha visto en ejemplos anteriores, suele acomodarse a los versos largos. La largura de este verso, además, prolonga el “grito” de “angustia”. Por último, el poema, como otros anteriores, se cierra con una alusión al aislamiento: “Nadie ha respondido”, que da paso al espacio final.

2.9 “Año nuevo”

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.

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.

Hace frío.

Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.

Esta visión más bien pesimista del cambio de año alude directamente al ámbito de lo visual. En concreto, el año nuevo se recibe como si de una película se tratase²⁴. Se presenta el año, como se infiere del poema, marcado por la guerra –la Primera Guerra Mundial–, y Huidobro compara a los europeos con “espectadores” que contemplan el conflicto internacional. El segundo verso alude directamente a la clave de interpretación del texto: el lector ha de ‘contemplar’ el cambio de año que el poeta construye con sus versos en su “espejo” particular, de modo que la metáfora que supone todo el poema guarda una perfecta relación con la disposición de los versos en el espacio. Los planos espacial y temporal, interior y exterior se entrecruzan en el texto, lo cual da lugar a una exploración que relaciona el cambio de tiempo –y de tiempos– con la transmutación cinematográfica, que, al cabo, funciona también como espejo incorpóreo de la realidad

²⁴ Las vanguardias poéticas entablaron también estrechas relaciones con el cine. Al respecto, *vid.* V. Sánchez-Biosca (2004). Sobre la relación general entre cine y literatura, la bibliografía es amplísima. *Vid.*, por ejemplo, Sánchez Noriega (2004).

material, carnal; la percepción del poema, por tanto, obliga a la consideración conjunta de ambos niveles, espacial y temporal²⁵.

Desde el punto de vista estrictamente gráfico, la primera estrofa, bastante uniforme en cuanto a la métrica de los versos, se corresponde con la “tela” en la que la película va a proyectarse. El último verso, ligeramente más largo, contiene la forma verbal “arrojaron”, que porta un significado de desplazamiento, frecuente en versos largos, según se ha visto en muestras anteriores. Repárese también en la forma ligeramente semicircular que se crea tras los versos segundo y tercero, muy adecuada a la imagen del “ojo” que “se abre frente al espejo”.

En la segunda estrofa, el primer verso parece salir del segundo, como si verdaderamente una tira de película cinematográfica se desenrollase desde su lata.

El primer verso aislado, por su parte, correspondería a la propia película, “La guerra europea”, y de hecho podría pasar por el título de un filme, proyectado en este caso sobre los espacios en blanco que lo rodean.

En la estrofa siguiente, la lluvia “sobre los espectadores” se coloca en el primer verso, el plano superior, y los “temblores” –bajo los espectadores, se entiende– en el segundo verso, el plano inferior.

El antepenúltimo verso, “Hace frío”, refuerza tal idea al no estar abrigado, es decir, al aparecer aislado en la estrofa.

Y, por último, en la última estrofa, el segundo verso es más largo que el primero, y ello contribuye al significado de movimiento que porta “ha rodado”. Además, como ocurría en otras composiciones, el poema se cierra con un término que remite a la ausencia, “vacío”, y que da paso, una vez más, al espacio en blanco final. El “viejo” al que alude la estrofa, por otra parte, se corresponde con el año que se acaba.

2.10 “Alguien iba a nacer”

Algo roza los muros...
Un alma quiere nacer.

Ciega aún.

Alguien busca una puerta,
Mañana sus ojos mirarán.

Un ruido se ahoga en los tapices.

¿Todavía no encuentras?

²⁵ Cf. Goic (1994: 719 y ss.). Zonana (1992: 60) alude a este poema como muestra del concepto poético huidobriano: “La visión del poeta –el nuevo dios– posee un poder cognoscitivo revelador y oracular: manifiesta los lazos secretos que unen a las cosas entre sí y los da a conocer. En el doble movimiento del ojo que asume la realidad y la manifiesta luego transformada, el sujeto lírico parece responder a mecanismos de captación y proyección fílmica”.

Pues bien, vete,
No vengas.

En la vida
Sólo a veces hay un poco de sol.

Sin embargo vendrá,
Alguien la espera.

La idea de nacimiento que comporta este poema establece una antítesis con su posición final, procedimiento que constituye un recurso gráfico en sí mismo. Dicho nacimiento, por su parte, tiene que ver con el poeta que Huidobro reclamaba en “Arte poética”, el texto que abre la obra. De este modo, el poemario queda cerrado mediante una estructura temática circular.

En cuanto a los recursos gráficos concretos, en el segundo verso existe una certera complementación entre “nacer” y el espacio interestrófico inmediato. Tras él, hallamos el verso aislado “Ciega aún”, en el que el adverbio, en efecto, separa la ceguera de la luz que se produce mediante el aislamiento del verso.

El quinto verso anuncia que “Mañana sus ojos mirarán”, y esa esperanza vuelve a estar representada por la distancia interestrófica. La duración del “ruido” del verso siguiente, por su parte, se prolonga gracias a su longitud.

El verso más largo del poema es el antepenúltimo, que se cierra con el término “sol”; este se beneficia, como ocurría en poemas anteriores, de la claridad que le aporta la longitud del verso y el espacio interestrófico posterior. Más apertura encuentra el último sintagma del poema: “la espera”. Así, “Alguien iba a nacer” aporta un matiz de inminencia, convenientemente reforzado por los efectos descritos, a todo el poemario, que se erige como el anuncio del nuevo poeta.

3. CONCLUSIÓN

Este trabajo ha pretendido un acercamiento a *El espejo de agua* a través los valores gráficos que comporta, integrados en el ritmo –en sentido general– del poema y relacionados inevitablemente con sus significados. Este enfoque no excluye, por descontado, cualesquiera otros que se apliquen al estudio del poemario, según hemos apuntado, en parte, al remitir a determinadas referencias bibliográficas. Sería deseable, además, compendiar los significados de este tipo recursos en la totalidad de la obra poética de Huidobro, con el objetivo de sistematizar de manera más sólida los procedimientos empleados y aplicar las conclusiones resultantes a la consideración general de su texto poético.

Por otra parte, los significados de estos recursos visuales no tienen por qué ser exclusivos de la obra de Huidobro, sino que, en razón de su eficacia, pueden manifestarse en composiciones de otros poetas. Lo que hace singular al ritmo visual en los versos de Huidobro es su relación con las realidades creadas en su poesía; es decir, a la naturaleza de los objetos creados contribuyen –junto con la singularidad metafórica

o las posibilidades fónicas- las especificidades visuales expresadas en los textos, que refuerzan los significados a los que el poeta llega. Así, si lo comparamos con otras de sus obras, fundamentalmente las posteriores²⁶, *El espejo de agua* no es especialmente iconoclasta en cuanto a la forma se refiere: casi todos los versos comienzan a la misma altura; las rimas son abundantes, tanto las asonantes como las consonantes; se respeta la puntuación habitual; etcétera. Sin embargo, el poemario posee una carga visual muy considerable que completa los sentidos de los versos. En síntesis, el poeta aprovecha los espacios en blanco para arropar, fundamentalmente, dos nociones: la de acabamiento, en la que incluye términos como “muerto”, “nadie”, “vacío” o “soledad”, y también “vuelo” o “salida”, creando contextos en los que el blanco se corresponde con el espacio al que se ‘sale’ o ‘vuela’; y la de luminosidad, en la que reúne vocablos como “sol”, “luz”, “espejo” o “fuego”. Respecto de la longitud de los versos –que se relaciona inevitablemente con los espacios en blanco que provoca su variabilidad–, se comprueba que el verso largo alberga contenidos que implican duración, movimiento o intensidad, como “temblando”, “fuerza”, “camino” o “arrojaron”; mientras que el verso corto ampara alusiones a la brevedad, como “suspiro”, o incluso a la negación, como “No vengas”, “No lloverá más” o “Nada vive”²⁷. Como complemento, y desde un punto de vista más general, abundan los contrastes cromáticos, y pasamos de “el día” a “la noche”, de “el sol” a “el ocaso”, de “el fuego” a las “sombras”, del “oscuro” al “verde”, de “la muerte” a “la vida”.

Pero la carga visual de *El espejo de agua* supera el recurso a efectos visuales concretos con composiciones que se acercan, incluso, al caligrama. Ocurre con “El hombre alegre” y “Año nuevo”, pues en ambos textos todo se dispone para que, visualmente, el poema se corresponda con aquello que significa. En esencia, ese es el valor de toda la carga visual del poemario: el hecho de que los efectos gráficos contribuyan a la especificidad de la realidad creada por el poeta, que juega con la alternancia de los planos espacio-temporales y con el lugar que el sujeto ocupa en ellos. Al respecto, el título de la obra, según se ha mencionado ya, es clave, y coadyuva a su unicidad. Los poemas de *El espejo de agua* son muestras del universo al que el poeta da forma, mediante un uso de la lengua –de las palabras y de sus combinaciones– que desemboca en efectos visuales al servicio del desarrollo metafórico y la dispersión de significados. El poeta, el “Hombre-Dios” que evoluciona del “Hombre-Espejo”²⁸,

²⁶ Véase el somero análisis anterior de “Paysage”. Al respecto, afirma Barón (2007: 187) que “Huidobro incorpora de forma íntegra la innovación que supone considerar la página como espacio de creación a partir de la publicación de *Horizon Carré*”, y habla de “la disposición estrófica clásica de *El espejo de agua*”, lo cual no impide, según se ha visto, el aprovechamiento de la página para el hallazgo de sentidos visuales.

²⁷ La negatividad e indeterminación se intensifican, según ha demostrado Barón (2007: 197 y ss.), en las versiones de *Horizon Carré*.

²⁸ En Mitre (1976: 85). Esa ‘evolución’ es nítidamente perceptible en ciertos textos de *El espejo de agua*. Barón (2007: 191), a propósito de “El hombre alegre”, se refiere a “el sentido de ascensión [...], las características cósmicas de ‘UN HOMME’ [...], la unión virtual de ambas instancias, la del sujeto del poema con la de la figura del poeta cósmico”. Aunque las palabras se refieren a la versión de *Horizon Carré*, en la que se “perfecciona la unidad de dicho enigma [cómo el locutor del poema puede llegar a ser poeta representable]”, la relación entre las dos entidades, el sujeto (“mi espejo”) y el poeta (“un hombre”), ya

genera entidades, poemas, que deben ser mirados para su plena asimilación, y en ese punto conecta Huidobro, desde su concepción particular de la poesía, plenamente con las vanguardias y su precepto de imposibilidad de separación de las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón de Haro, P. (2000): *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Bajtín, M. M. (1982): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Barón, J. (2007): "Huidobro: entre *El espejo de agua*, *Nord-Sud* y *Horizon Carré*", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 89, 185-204.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.
- Caracciolo Trejo, E. (1974): *La poesía de Vicente Huidobro y la Vanguardia*, Madrid, Gredos.
- Cirlot, L. (1991): *Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Corbacho Cortés, C. (1998): *Literatura y arte: El tópico "Ut pictura poesis"*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Corbacho Cortés, C. (1999): *Poesía y pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Costa, R. de (1975): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus.
- Cózar, R. de (1991): *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El carro de la nieve.
- Galán Rodríguez, C. (2001): "La ciencia como metáfora", *Anuario de estudios filológicos*, 24, 123-136.
- Goic, C. (1994): "Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: 'perit ut vivat'", *Revista iberoamericana*, 60, 715-722.
- López Martínez, M. I. (1988): "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27 (I)", *Anuario de estudios filológicos*, X, 231-251.
- López Martínez, M. I. (1989): "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27 (II)", *Anuario de estudios filológicos*, XI, 146-170.
- Martín Ferrer, H. (1999): *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo: análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Mitre, E. (1976): "La imagen en Vicente Huidobro", *Revista iberoamericana*, XLII 94, 79-85.
- Monegal, A. (1998): *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.

está presente en el texto de *El espejo de agua*; Barón (2007: 196) ahonda en esta idea en relación con las versiones de "Alguien iba a nacer" y "El hombre triste": en "el tema de la crisis de identidad y del locutor como poeta", *Horizon Carré* alcanza "mayor grado que *El espejo de agua*".

- Montes, H. (1990): *Vicente Huidobro. Antología poética*, Madrid, Castalia.
- Montes, H. (1976): *Vicente Huidobro. Obras completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Pizarro, A. (1993): "Para una nueva lectura de Huidobro", *Canelobre*, 25-25, 59-64.
- Ramírez, J. A. (1991): *El arte de las vanguardias*, Madrid, Anaya.
- Rojas, W. (2004): "El fechado dudoso de *El espejo de agua* a la luz de la tentativa poética francesa de Vicente Huidobro. ¿Un extravío del anhelo de originalidad radical?", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 82, 63-88.
- Rutter, Frank (1977): "Huidobro y 'El espejo de agua': nuevas observaciones", *Insula*, 367, 1 y 12.
- Sánchez-Biosca, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2004): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Schwartz, J. (1991): *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.
- Trancón, S. (2006): *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos.
- Yúdice, G. (1978): *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna.
- Zonana, V. G. (1992): "Geografía ocular: elementos para una poética de la visión en la poesía de vanguardia hispanoamericana (Huidobro y Marechal)", *Revista chilena de literatura*, 40, 59-67.