

Title	PAYSAGE de Vicente Huidobro : ¿deuda poética con Apollinaire?
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio A.
Citation	Estudios Hispánicos. 2007, 32, p. 21-34
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97983">https://hdl.handle.net/11094/97983</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## **PAYSAGE de Vicente Huidobro: ¿deuda poética con Apollinaire?**

Dr. Claudio A. Vásquez Solano

*Mientras vivamos juguemos  
El simple sport de los vocablos*

.....  
*Pasión del juego en el espacio.*  
(ALTAZOR, CANTO III)

### **0. SOBRE EL PROBLEMA DE LAS FUENTES**

Con frecuencia se suele dar una importancia un tanto exagerada a la determinación de las fuentes de un escritor. Dicha tarea parecería aun más imperativa al enfrentarnos a un autor como Huidobro, quien desarrolló su quehacer literario desde una perspectiva múltiple: poeta, teórico y exégeta de un movimiento inserto en un contexto histórico-cultural de la mayor trascendencia para el arte contemporáneo en general y para la poesía en particular.

Frente a cualquier obra que delate una nueva posición estética, siempre será posible detectar algún antecedente que le haya servido de base para su construcción. Sin embargo, el asunto de las influencias prestadas se desdibuja cuando se quiere precisar cuánto abarca el influjo de algunos autores y dónde comienzan los aportes originales del nuevo creador.

Dejando de lado el problema general de las fuentes huidobrianas, aquí nos interesa ver qué semejanzas y diferencias haya en un par de composiciones, las dos tituladas "PAYSAGE", una perteneciente a Guillaume Apollinaire<sup>1</sup> y la otra a Vicente Huidobro. Lo arbitrario de esta selección obedece a que la

---

\* Deseo expresar mi agradecimiento a mis colegas y amigos Margarita Nakagawa y Arturo Escandón por su paciente lectura del manuscrito y por sus valiosas sugerencias.

1 Nacido en Italia; su verdadero nombre era Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky. (1880-1918). Obtuvo la nacionalidad francesa en 1915.

inmediatez y modernidad de tal antecesor habría opacado, en parte, los aportes hechos por el autor chileno al género específico de los caligramas<sup>2</sup>. Esto ha permitido suponer -y nunca ha sido aclarado suficientemente- que los caligramas del chileno serían un mero eco de los trabajos de Apollinaire, entre otros autores, respecto de los poemas que se caracterizan por su figuración icónica en la página. Por lo mismo, y desde una perspectiva ingenua, podría concluirse a priori que ha de haber importantes rastros de tan destacado maestro en el quehacer del poeta chileno, máxime si se considera que este último se hallaba plenamente integrado al ambiente literario y artístico que bullía en aquel momento en Europa, sobre todo en París. Sin embargo, aunque no pueda negarse que el lírico francés haya ejercido una gran influencia en la literatura y el arte de su época, sus aportes no resultan cuantificables en lo que respecta al quehacer poético huidobriano. Hay que preguntarse, entonces, qué resulta verdaderamente relevante y considerar, por ello, qué tan cerca o lejos esté nuestro vate de la escuela y del dominio estético ejercido por el autor de *CALLIGRAMMES*.

No debemos olvidar que el determinar las fuentes de un autor resulta ser un problema muy delicado<sup>3</sup>. En este sentido, coincidimos con ALONSO 1955: 122-123 quien señala:

En llegando a lo esencial, las fuentes no son más que materiales, uno de los materiales empleados en levantar el edificio estético. Lo esencial es estudiar qué es lo que el nuevo autor ha hecho con sus fuentes acarreadas.

Así, aun cuando Huidobro haga contacto con distintas tendencias de su época, él siempre hallará su propio toque personal al momento de la creación de sus obras, especialmente en lo que dice relación con la construcción de la teoría creacionista.

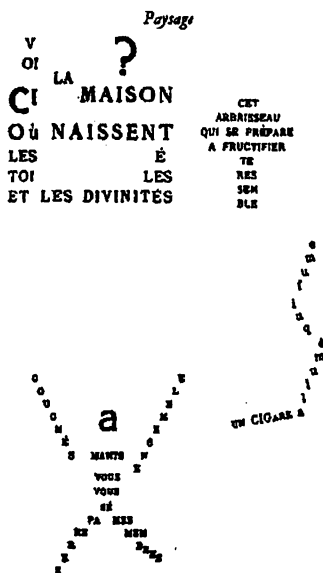
---

2 Conocidos desde antiguo como *τεξνοποιήματα* o *carmina figurata*, eran poemas o composiciones no necesariamente líricas que representaban objetos, beneficiando la disposición gráfica del texto. Según VELÁZQUEZ 1987: 40, un caligrama es: "... un objeto simultáneamente lingüístico e icónico. Compuesto por signos, él mismo constituye un signo, y pertenece a la categoría de los morfemogramas: aquella en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significante".

3 Huidobro reconoce su deuda con Emerson. Cfr.: *Adán*, Prefacio, I: 225-226 (ARENAS, 1964). Además, resulta fácil ver trabajos basados en obras de Mallarmé y del mismo Apollinaire.

## 1.0. PAYSAGE DE APOLLINAIRE Y HUIDOBRO

Al considerar qué tipo de influjo pudo haber tenido el poeta francés sobre el chileno, habría que pensar en algunos aspectos formales como son reafirmar la ausencia de puntuación<sup>4</sup>, a lo que se agrega la creación de poemas con las más variadas figuras al modo de un dibujo. Veamos el texto del primero, tomado de *CALLIGRAMMES. Poèmes de la paix et de la guerre*<sup>5</sup> (1918) :



Esta composición se encuentra inserta en una obra que incluye ochenta y cuatro poemas, veinticinco<sup>6</sup> de los cuales son caligramas; volumen estructurado en

4 La ausencia de puntuación puede rastrearse a la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898), en "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", publicada en 1897. A su vez, Apollinaire comenzó a escribir prescindiendo de la puntuación en 1898, en los poemas que en 1913 publicaría bajo el nombre de *ALCOOLS*.

5 No es ésta la única obra apolinariana en la cual hay caligramas; en efecto, podemos encontrar tales composiciones en otros trabajos como: *IL Y A*, *POÈMES À LOU*, *POÈMES À LA MARRAINE*, *POÈMES RETROUVÉS*, *POÈMES ÉPISTOLAIRES*. Además, hay que destacar el trabajo gráfico de *LE BESTIAIRE*, colección de poemas con ilustraciones de Raoul Duffy

6 Veintidós de estos textos representan, con mayor o menor fidelidad, el objeto cantado en la composición.

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

seis partes. La séxtuple disposición no es casual, pues tal despliegue representa las caras de un cubo. Como indica BUTOR, 1989: 10:

...la división del volumen en seis partes de un largo más o menos igual, con sus páginas de subtítulos que le dan una respiración, un ritmo, según una ordenación generalmente cronológica, teniendo cada una su color particular, mas, estando ligada estrechamente a las otras por la reincidencia de temas y de formas similares. *Son las seis partes de un cubo, la primera vuelta hacia la preguerra, la última hacia la victoria*<sup>7</sup>.

Hay que hacer notar que el significado último de esta colección poética es intratextual, en donde cada composición aparece trabada por la estructura mayor a la que pertenece, al modo de un apoyo entre los elementos de la clase y el conjunto que los abarca. En cuanto al texto del chileno, lo vemos a continuación<sup>8</sup>:

PAYSAGE

A Pablo Picasso.

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLELES

L'ARBRE  
ETAIT  
PLUS  
HAUT  
QUE LA  
MONTAGNE

La lune  
ou  
re  
e  
r  
e  
r  
e  
r  
e

MAIS LA  
MONTAGNE  
ETAIT SI LARGE  
QU'ELLE DEPASSAIT  
LES EXTREMITES  
DE LA TERRE

LE  
FLEUVE  
QUI  
COULE  
NE  
PORTE  
PAS  
DE  
POISSONS

ATTENTION A NE PAS  
JOUER SUR L'HERBE  
FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ETABLE

---

Los tres restantes son poemas versolibristas con fragmentos caligramáticos insertos en su estructura. TRADUCCIÓN NUESTRA: "¿He aquí la casa donde nacen las estrellas y las divinidades?/Este arbolillo que se dispone a fructificar se te parece/Un puro encendido que humea / Amantes vosotros os acostáis juntos separad mis miembros"

Si vemos el trabajo de uno y otro autor desde una perspectiva macroestructural, nos damos cuenta de que en el francés la articulación de las distintas partes dentro del conjunto resulta importante. Así, los componentes de *CALLIGRAMMES* vienen a conjugarse en un juego entre un micro y un macrocosmos poético: el primero de éstos encuentra su expresión a través de la singularidad que emana de cada poema; el segundo se conforma a partir del conjunto, como trasfondo que otorga sentido a las distintas partes de la colección. Esta doble expresión se mueve entre los polos que van de las unidades parciales a la totalidad y viceversa, los que dan plena significación a esta obra. No menos importante resulta el tema central alrededor del cual se ha construido *CALLIGRAMMES*: es el momento bélico que vive Europa en la Primera Guerra Mundial. Resulta fácil darse cuenta de que se trata de una obra con un compromiso fortísimo respecto del momento histórico que se vive. De este modo, su estructura cúbica trasciende el dato meramente curioso, ya que viene a conformar un hexaedro que se desenvuelve a la vez como figuración gráfica y desarrollo textual, que pueden interpretarse en última instancia como coordenadas espaciotemporales respecto de la evolución PAZ-GUERRA-PAZ. En esta máquina poética, uno de los engranajes resulta ser este poema, perteneciente a la primera parte de esta colección (“ONDES”). Con el objeto de apreciar mejor la distribución de *CALLIGRAMMES*, enseguida presentamos un cuadro en el que vemos cómo se configura la obra:

DISTRIBUCIÓN ESTRUCTURAL DE <i>CALLIGRAMMES</i>		
PARTES	TÍTULOS	Nº DE POEMAS
I	“ONDES”	16
II	“ÉTENDARDS”	9
III	“CASE D’ARMONS”	21
IV	“LUEURS DES TIRES”	15
V	“OBUS COLOR DE LUNE”	10
VI	“LA TÊTE ÉTOILÉE”	13
TOTAL DE POEMAS :		84

7 TRADUCCIÓN NUESTRA. SUBRAYADO NUESTRO.

8 TRADUCCIÓN DEL TEXTO NUESTRA: “Al atardecer nos pasearemos por rutas paralelas/La luna donde te miras/El árbol era más alto que la montaña/Pero la montaña era tan ancha que excedía los extremos de la tierra/El río que corre no lleva peces/Cuidado con jugar en el pasto recién pintado/Una canción conduce a las ovejas hacia el establo”.

Con todo lo interesante que resulta el entramado textual, no se advierte una distribución semejante referida al poema de Vicente Huidobro que ahora nos ocupa. En efecto, éste no aparece enmarcado en una estructura única que le otorgue un sentido unitario, totalizador<sup>9</sup>. Encontramos un ejercicio poético atemporal, sin una relación de causalidad con la realidad contingente. Para este autor, considerando los propósitos estéticos creacionistas, no hay puntos de contacto entre el mundo de la experiencia cotidiana y aquel otro orbe inaugurado a partir de la palabra del poeta. Proveniente de *HORIZON CARRÉ* (1917)<sup>10</sup>, no se puede negar que haya algunas coincidencias en la disposición textual con el poema del francés, como es la presencia de fragmentos concentrados del texto. Mas, si comparamos con atención *PAYSAGE* de uno y otro literato, vemos que la deuda de Huidobro no pasa de tener un carácter meramente formal. De hecho, nuestro poeta adopta un tipo de despliegue gráfico que conecta mucho más la “anécdota” del poema con el ritmo caligramático que busca instaurar. Aparte del gran compromiso icónico con lo cantado, en Huidobro encontramos una mayor cohesión del poema en este sentido, dado que todos los núcleos figurativos se conectan por los elementos propios de un paisaje, como son la luna, el árbol, la montaña, el río, el letrero. Todavía más, los distintos formantes se enmarcan entre los versos primero y final, que se corresponden efectivamente con aquellas rutas paralelas que anuncia al principio del poema. La cohesión textual se refuerza también al advertir que hay conexión sintáctica entre los dos núcleos estróficos que se refieren a “MONTAGNE” por medio de la conjunción “MAIS”. Por su parte, en Apollinaire, los distintos componentes aparecen en mera relación de yuxtaposición; esto no tiene un tinte negativo, quizás solo nos deje ver cómo el vate galo quiere entregarnos un poema que se acerque más a

---

9 Recordemos que Huidobro escribió 115 caligramas. Tales trabajos detentan distintas técnicas compositivas que se dan a lo largo de su trayectoria: dispersos entre los años 1913 y 1941, en lo que va desde la publicación de *JAPONERÍAS DE ESTÍO* (“*CANCIONES EN LA NOCHE*”) hasta *FUERZAS NATURALES* (“*VER Y PALPAR*”), los primeros y el último de sus caligramas respectivamente. Señalemos, además, que ciento cinco (105) de tales textos no tienen figuración icónica en la página, frente a diez (10) que sí la tienen.

10 Que *HORIZON CARRÉ* detente como fecha un año anterior a la publicación de la colección del poeta francés no es mayormente significativo, puesto que muchos de los poemas de Apollinaire ya habían sido publicados en revistas mucho antes de la primera edición de *CALLIGRAMMES*. De hecho, el *PAYSAGE* apollinariano había aparecido en agosto de 1914 en “*Les Soirées de Paris*”.

una pintura, arte del cual él demostraba una especial sensibilidad y dominio<sup>11</sup>. Hallamos aquí una tendencia a la dispersión, como si hubiera una fuerza centrífuga que estuviera a punto de dispersar el texto del poema en distintas direcciones. Nos preguntamos si acaso Apollinaire habrá tenido una visión de la poesía más cercana a la pintura, en el sentido de integrar ambas artes. Como señala TEITELBOIM 2002: 62 :

...sin pintar un cuadro, Apollinaire dio una estocada al fondo al publicar en 1913 una obra fundacional, *Los pintores cubistas*. Era algo más que un crítico de arte. Abrió a un público más vasto las entenderas para comprender esa cosa tan loca, la insurrección pictórica.

Evidentemente, lo estructural es el factor que vincula las composiciones de sendos autores: como caligramas que son, pueden y deben interpretarse tanto desde sus componentes fónicos como desde los gráficos; de modo que las obras resultantes se lean como un texto, a la vez que se admiren como un cuadro. A este respecto, COSTA 1984: 128, afirma:

Toda lectura es secuencial y se basa en el fluir de las palabras; la mirada es instantánea y contemplativa. Ambos actos suceden en el tiempo, si bien uno requiere que los ojos se muevan, mientras que el otro no.

Ahora bien, icónicamente los dos poemas tienen en común la concentración aislada de ciertos fragmentos poéticos que representan en mayor o menor medida los objetos cantados. Para el caso de Apollinaire, resultan fácilmente reconocibles algunos de los objetos cantados, como son: la casa, el puro que humea, y los miembros del cuerpo humano. En Huidobro tampoco hay problema en reconocer la luna, la montaña o el letrero. Además, la presencia de lo sonoro queda registrada por el uso de cajas tipográficas de tamaño diverso que indican la intensidad de la elocución de dichos fragmentos. Curiosamente se advierten seis

---

11 Su profundo conocimiento de la pintura y del fundamento estético del arte cubista queda demostrado en su acabada descripción de tal escuela cuando dice: "Lo que diferencia el cubismo de la pintura antigua es que ya no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación". APOLLINAIRE, 1966: IV, 24. TRADUCCIÓN NUESTRA.



tipos distintos en el francés (*Paysage*; VOICI LA MAISON OÙ  
NAISSENT LES...; CET ARBRISSEAU QUI...; UN CIGARE allumé  
qui...; AMANTS VOUS VOUS...). Este despliegue tipográfico no parece casual;  
de hecho nos recuerda el desarrollo de “UN COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA  
LE HASARD” (1897) del maestro S. Mallarmé, que está configurado con una  
estructura cúbica a la vez que resalta los silencios por medio de dejar espacios  
en blanco en la página<sup>12</sup>; tema que dejamos para otro trabajo. En Huidobro  
solo hay tres tipografías distintas, que se dan en los siguientes estilos: “LE  
SOIR ON SE PROMENERA...”; “La lune où tu...”; “LE FLEUVE  
QUI COULE...”.

Al asunto gráfico se suma lo sonoro desde varias perspectivas, como son la  
presencia de algunos núcleos rimantes aislados de los que se sirve el versolibrismo.  
En el caso apolinariano vemos: “RESEMBLE”, “ENSEMBLE”, “MEMBRES”. En  
Huidobro encontramos: “POISSONS”, “ATTENTION”. En todo caso, llaman  
mayormente la atención ciertas aliteraciones, que juegan con sonidos de registro  
similar, casi como una melodía; en Apollinaire vemos: “VOICI LA MAISON OÙ  
NAISSENT”; “...allumé qui fume”. En el chileno se da también este fenómeno:  
“SI LARGE QU’ELLE DEPASSAIT LES EXTRÉMITÉS...” ; además de: “...  
NE PORTE PAS DE POISSONS...”. No menos curioso resulta el juego que se  
produce entre una aliteración y un enlace gramatical que traspasa dos líneas  
poéticas<sup>13</sup> de bloques versales distintos, como es el caso de: “...MONTAGNE/  
MAIS LA MONTAGNE”... . Esta última construcción nos deja ver cómo se  
fusionan suavemente lo lingüístico y lo gráfico; que de alguna manera se  
opone a los bloques poéticos apolinarianos que conllevan una perspectiva más  
pictórica, como quedó indicado más arriba.

Respecto del momento en que surge el creacionismo resulta importante  
destacar que los dos poetas comparten la misma generación con algunos años  
de diferencia, siendo el mayor vínculo entre ellos su labor de revitalización de

---

12 Al respecto, cfr. MALLARMÉ, 1989: 387

13 Concepto acuñado por LÓPEZ ESTRADA, 1969: 119, que lo explica de la siguiente manera: “...es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior”.

la poesía, tarea que cada uno encara con una nueva propuesta estética. Por ello, la coincidencia de algunos aspectos puntuales no resta ninguna importancia a los logros del chileno. Eso no impide que nuestro poeta se haya hecho eco del testamento poético del autor de *CALLIGRAMMES*, quien en “La Victoire”, el penúltimo poema del libro, hace llamados como los siguientes:

*On veut de nouveaux sons, de nouveaux sons de nouveaux sons*

*On veut des consonnes sans voyelles  
Des consonnes qui pètent sourdement<sup>14</sup>,*

y también:

*La Victoire avant tout sera  
De bien voir au loin  
De tout voir  
De près  
Et que tout ait un nom nouveau<sup>15</sup>...*

Aun cuando el chileno haya recogido en parte las propuestas lanzadas por el galo, ello quizás tenga más el valor de un eco al grito de tendencias que aparecían como formas poéticas más novedosas y avanzadas posteriores al simbolismo. Sin embargo no parecen tener un criterio fundacional para lo que sea el creacionismo, especialmente en lo que respecta al aspecto estructural de la conformación del sentido de los caligramas huidobrianos.

De otra parte, desde el punto de vista de la teoría de la recepción, encontramos que al percibir cada texto en su totalidad, surge la confrontación entre aquellos elementos que son obvios o se encuentran sugeridos, frente a aquellas instancias que están ausentes del todo. Esto hace que la imaginación del lector tenga un papel preponderante, el cual recreará el texto con el equilibrio entre las presencias

---

14 TRADUCCIÓN DEL TEXTO NUESTRA: “Queremos nuevos sonidos nuevos sonidos nuevos sonidos/  
Queremos consonantes sin vocales/Consonantes que ventoseen sordamente”...

15 TRADUCCIÓN DEL TEXTO NUESTRA: “La victoria ante todo será/En ver muy a lo lejos/  
En verlo todo/De cerca/Y que todo tenga un nombre nuevo”...

y las ausencias, con la debida consideración de que la percepción de un mismo texto varía de lector a lector, por la distintas experiencias vitales y estéticas que tiene cada uno en su individualidad. Como indica COSERIU 1952/1969: 88,

...es evidente que no todas la asociaciones posibles en el sistema (por el lado del contenido o por el lado de la forma) se dan también en la norma: considérese que la labor creativa en el lenguaje, y en particular la labor poética, consiste en gran parte en descubrir cada vez nuevas asociaciones significativas (imágenes) o formales (rima, asonancia, aliteración, armonía imitativa, etc.), posibles en el sistema (es decir virtualmente existentes), pero inéditas en la norma.

Hay que hacer notar, además, que la percepción de aquellas formas inéditas no ocurre espontáneamente y sin más: ya desde la codificación del mensaje a manos del autor, vemos el signo lingüístico transmutado en signo estético, el que deja de ser inmotivado, por lo que cada palabra utilizada resultará imprescindible para la cabal comprensión del mensaje por parte de los lectores en la instancia de la decodificación<sup>16</sup>. Recordemos con Mc LUHAN 1963/1974: 144:

¿Acaso no resulta evidente que en el momento en que la secuencia se rinde a lo simultáneo uno se encuentra en el mundo de la estructura y de la configuración? ¿No es esto lo que ha ocurrido en el mundo de la física, como en el de la pintura y en el de la comunicación? Segmentos especiales de atención han cambiado a un campo total y ahora podemos decir que "el medio es el mensaje"<sup>17</sup>.

Así, resulta obvio que esta percepción total se da efectivamente en el género de los caligramas, en tanto sus formantes exceden lo meramente lingüístico, dado que en tales poemas se funden lo fónico y lo gráfico, fusión de la que aflorará el sentido de cada composición. Aparecen así nuevos modos expresivos,

---

16 Para el tema de la recepción, cfr.: SEGRE, 1983: 43; MARTÍNEZ BONATI, 1987: 73; TODOROV, 1975: 16. Hay que hacer notar la sensibilidad de HUIDOBRO al respecto, cuando apunta: "El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector". En *Pasando y pasando*, (crónicas y comentarios). (MONTES 1976, I: 691).

17 TRADUCCIÓN NUESTRA.

entre los que cabe destacar un ritmo propiamente caligramático, cuya eficacia se reconocerá en cada texto en particular. Tales poemas ofrecen una orientación visual que no es ni *transparente* ni *inocente*. Huidobro, consciente de ello, canta en su obra maestra *ALTAZOR*: “(Las palabras tienen demasiada carga)”; concepto que nos revela una entidad artística que trasciende su esencia verbal para venir a cuajar en una construcción poética inefable, la que detenta de suyo la virtud proteica de comunicar un mensaje por todos los medios posibles.

## CONCLUSIONES

En primer lugar, hay que hacer notar que a pesar de haber ciertas semejanzas en los dos poemas estudiados, de ninguna manera se podría concluir que Huidobro haya recorrido el mismo camino instaurado por el maestro galo. En efecto, cuando el poeta chileno plasma su caligrama en la página, no está formando un cubo ni hay un sentido intratextual. Además, la fortísima cohesión icónico-gráfica nos muestra que estamos frente a un poeta que va más allá del mero alarde de un virtuoso que quiere impresionar a un público ávido de novedades. Así, respecto de la disposición textual, si comparamos con atención las composiciones de uno y otro literato, vemos que la deuda de Huidobro no pasa de tener un carácter meramente formal: nuestro poeta adopta un tipo de despliegue gráfico que mejor se ajuste al ritmo que busca instaurar.

Para el caso de ambos poemas, encontramos que la interacción entre lo fónico y lo gráfico tiene un papel protagónico, que le otorga un alto grado de redundancia a sendos caligramas: junto con el juego artístico de lo sonoro, la imagen visual trasciende el ser solo un adorno externo. Hay que destacar que ni uno ni otro componente se dan en meras combinaciones aleatorias; de hecho, ambos factores se fusionan para entregar un mensaje de la mayor expresividad, con un altísimo grado de motivación<sup>18</sup>, que excede la de un texto poético configurado solo desde el aspecto fónico. Sea como fuere, uno y otro poeta obtienen el mayor provecho de la capacidad de información por la utilización simultánea

---

18 TINIANOV 1972: 19 explica así el concepto de motivación: “...la justificación de un factor por medio de todos los otros, su concordancia con todos los otros”.

(Dr. Claudio A. Vásquez Solano)

de más de un código. Viendo este problema desde la teoría de la recepción nos damos cuenta cómo se potencian y refuerzan los componentes de una *lectura / mirada* del que se enfrenta a este tipo textual.

Recordemos también que tanto Apollinaire como Huidobro trabajan por principios artísticos y por técnicas estructurales muy diferentes, que marcan distintos quehaceres en la expresión lírica de cada uno. No menor resulta la diferencia de que el *PAYSAGE* del francés vincule un micro y un macrocosmos poético; vale decir, por un lado vemos un correlato de la singularidad que emana de cada poema; y, por otro, nos enfrentamos a la totalidad de la colección como visión de conjunto, a modo de trasfondo que otorgará sentido a las distintas partes de la obra. Doble expresión que, además, tiene como referente el contexto histórico del momento, como quedó dicho más arriba, y que otorgará plena significación a esta antología apolinariana. Por su parte, Huidobro no solo exalta la independencia de la obra de arte respecto de la realidad circundante; nos parece que este poema en particular y cada una de sus obras encuentra su sentido último y único en su teoría creacionista; teoría que abarca un espectro tan amplio que la aplica de diferentes modos a sus composiciones poéticas, en especial a sus caligramas siempre presentes a lo largo de su trayectoria literaria. Ha de destacarse, sin embargo, que tales tipos textuales aparecen dispersos a lo largo de su creación poética, no encontrando en ninguna colección la articulación especial que se da en *CALLIGRAMMES*. Ello impide que haya una estructura única que enmarque dichas composiciones en un sentido unitario, totalizador y cerrado. Efectivamente, la aparición heterogénea de los distintos caligramas huidobrianos marca una instancia de libertad y apertura en su reino poético.

Así, el *PAYSAGE* de uno y otro creador, por ser composiciones caligramáticas, vienen a constituirse en signos estéticos complejos, que al adentrarse en lo más íntimo de su esencia facilitan la actividad hermenéutica, a la par de permitirnos gozar con estas obras ya clásicas en el género que hoy nos ocupa.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Amado. 1955. *La interpretación estilística de los textos literarios*, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., pp.107-132.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1970. *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, 1ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, tomo II.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1966. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, en *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Paris, André Balland et Jacques Lecat, vol. 4., pp.13-54.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Éditions Gallimard.
- ARENAS, Braulio. 1963. *Vicente Huidobro y el creacionismo en Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile. Empresa Editora Zig-Zag. S. A., tomo I, pp.15-42.
- BUTOR, Michel. 1966. *Preface*, en *Calligrammes*, Paris, Gallimard, pp.7-17.
- CELAYA, Gabriel. 1972. *La dominante gráfica*, en *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus Ediciones, pp.173-184.
- COSERIU, Eugenio. 1952/1969. *Sistema, norma y habla*, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, 2a. ed., Madrid, Editorial Gredos, S.A. pp.12-113.
- FERRATÉ, Juan. 1968. *Dinámica de la poesía*, Barcelona Editorial Seix Barral, S.A.
- GOIC, Cedomil. 1974. *La poesía de Vicente Huidobro*, 2ª ed., Santiago de Chile, Editorial Nueva Universidad.
- CARACCIOLO TREJO, Enrique. 1974. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid. Editorial Gredos, S.A.
- COSTA, René de. 1984. *Huidobro, los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- EMERSON, Ralph W. 1979. *Nature*, en *The complete Works of Ralph Waldo Emerson*, Centenary Edition, 2nd. ed., New York, AMS Press, vol. 3., pp.167-196.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. 1975. *El cubismo y su estética*, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Edición de René de Costa, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., pp.125-126.

- HUIDOBRO, Vicente. 1963. *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A. (Edición de Braulio Arenas).
- \_\_\_\_\_. 1976. *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, S.A. (Edición de Hugo Montes).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. 1969. *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1989. *Le Mystère dans les lettres, en Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, pp.382-387.
- Mc LUHAN, Marshall. 1964/1973. *The Medium is the Message, en Basic Readings in Communication Theory*, New Cork, Harper & Row Publishers, pp.139-152.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. 1987. *Mensajes y literatura, en La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus Ediciones, pp.65-78.
- PIZARRO, Ana. 1968. *La práctica poética huidobriana, una práctica ambivalente, en Atenea*, año XLV, tomo CLXIX N° 420 (abril-junio), Concepción, Universidad de Concepcion, pp.203-224.
- SEGRE, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, S.A.
- TEILTELBOIM, Volodia. 2002. *Huidobro, la marcha infinita*, 2ª ed., Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- TINIANOV, Iuri. 1972. *El ritmo como factor constructivo del verso, en El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, S.A., pp.11-56.
- TODOROV, Tzvetan. 1975. *Poética*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.
- VÁSQUEZ, Claudio. 1998-1999. *Huidobro y la creación textual: fundamento rítmico de los caligramas, en Boletín de Filología*, N° XXXVII, Santiago de Chile, Universidad de Chile, *Estudios en honor de Ambrosio Rabanales*, pp.1223-1243.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Cristal muerte": *destrucción y creación de lenguaje en el Canto VII de Altazor, de Vicente Huidobro, en Estudios Hispánicos*, N° 28, Osaka, Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka, pp.17-31.
- YURKIEVICH, Saúl. 1978. *Vicente Huidobro: El Alto Azor, en Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, 3ª ed., Barcelona, Barral Editores.