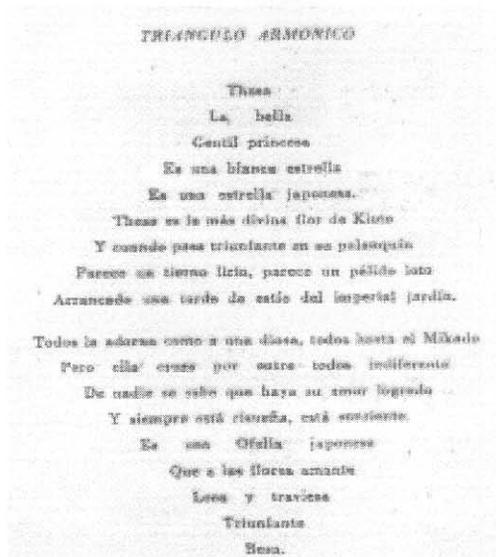


“TRIÁNGULO ARMÓNICO” Y LA EXPERIMENTACIÓN VISUAL DE UN ORIENTALISMO PARODIADO¹

Rosa Sarabia
University of Toronto
r.sarabia@utoronto.ca

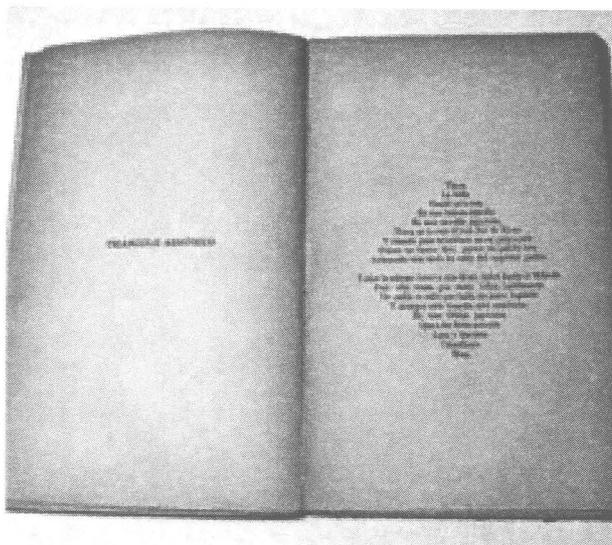
El poema visual “Japonería” apareció en el último número de *Musa Joven* en 1912, revista fundada por el propio Huidobro –quien entonces firmaba Vicente García Fernández– y por Jorge Hübner Bezanilla². Este, como otros poemas publicados en la revista a lo largo de sus seis números, formó parte de *Canciones en la noche* (1913) dentro de la sección “Japonerías de estío” y bajo el título definitivo de “Triángulo armónico”. Dicho poemario pareciera haber querido abarcar y resumir un siglo de estilos que van del romanticismo al mundonovismo.



¹ Este trabajo es una versión parcial y corregida del último capítulo de *La poética visual de Vicente Huidobro*.

² de Costa lo reproduce en el número monográfico de *Poesía* (1989, 24) que él mismo coordinara. Sobre la notoriedad de este año, las notas biográficas de Volodia Teitelboim apuntan: “1912 es el año de un joven apresurado. Además de publicar *Ecos del alma* y casarse, edita,

Paradigmáticas son las alusiones en los versos y dedicatorias que denotan lecturas y marcan deudas del joven Huidobro hacia sus mayores: Valle-Inclán, Darío, Gómez Carrillo, Heine, Gautier, Verlaine, Byron, Lamartine, Musset, Lugones.



“Triángulo armónico” *Canciones en la noche*, 1913

Propongo en estas páginas una lectura de “Triángulo armónico” como parodia del discurso modernista, estrategia que posibilitó al joven Huidobro un despegue hacia una nueva forma poética que él mismo llamó creacionista. Linda Hutcheon

junto a Jorge Hübner Bezanilla, *Musa Joven*, revista donde encuentran refugio y amparo varios muchachos que tratan de aprender de los grandes. Según ellos, a los modernistas siempre los capitaneará Darío. ...La revista se publica, en primer término, como es de imaginar, con el fin de revelar ‘talentos’ nacionales. La caridad comienza por casa. Huidobro ensaya allí sus barruntos de caligramas. Su madre, que no es una novicia sino Ninfa Egeria de la alta sociedad prendada de la literatura, repleta columnas con su crítica teatral. Allí, los jóvenes encuentran la puerta abierta.”... “*Musa Joven* no se convertirá, sin embargo, en corral casero. No quiere ser una tímida provincianita perdida en el trasero del mundo... Los gigantes tendrán derecho a número especial. El 4 será dedicado a Charles Baudelaire. El 5, por supuesto, a Darío” (35- 36).

define a la parodia como una repetición con diferencia a partir de una ‘trans-contextualización’ irónica e inversión (31-32). Diferencia que supone además una toma de distancia crítica —ya por admiración, ya por desprecio— respecto del modelo o hipotexto, según lo califica Gerard Genette (1982)³. Por un lado, se trata de una distancia que le exime al Huidobro de los primeros poemarios una asociación plena con el Modernismo⁴, sobre todo con la versión chilena del mismo, siendo Julio Vicuña Cifuentes, Antonio Bórquez Solar, Pedro Antonio González, algunos de sus exponentes; pero, por otro, es la distancia propia de la estima para con el epónimo del movimiento: Rubén Darío. En el número cinco de *Musa Joven* de 1912, Huidobro elaboró una semblanza literaria de admiración al genio nicaragüense, a quien le fue dedicado dicho ejemplar. En esas líneas que rezuman grandilocuencia expresiva, el joven chileno asociaba a Darío con el “verdadero talento,” de aquel que se ríe de las leyes de la estética, de la retórica, de las reglas y moldes fijos. En consecuencia, extendió su legado a aquellos que huían de la imitación al tener “alas fuertes para volar sin ayuda” y en pos de “crear cosas bellas” (4). Huidobro refundió estas ideas —vía una retórica menos metafórica y tono más concluyente— una docena de años más tarde, aunque convirtiéndolas en cita textual perteneciente, según él, precisamente a este número de *Musa Joven*. En el manifiesto “Le Créationnisme” (1925 y versión castellana de 1945) al insistir en su condición de adelantado como generador del movimiento homónimo, Huidobro se inventó a sí mismo como precursor, al

³ Desde el punto de vista tradicional de la crítica como el que aún cataloga el diccionario de la Real Academia, la parodia acarrea el peso de ser una “imitación burlesca”. Sin embargo, esta estrategia ha sido elaborada por teóricos contemporáneos como Juri Tinianov, Genette (1982), Hutcheon, entre otros. Es una estrategia que transforma un texto en otro —práctica hipertextual— que a su vez puede ser tanto lúdico como serio (Genette 1982, 8, 37); en este proceso el lector participa activamente en la decodificación, de quien en última instancia depende que se realice la parodia como tal (Hutcheon, 31-32). Tinianov, dentro del formalismo ruso, dio a la parodia un papel importante en la evolución de las formas literarias. Toda parodia reside en el juego dialéctico entre la mecanización de un procedimiento determinado y la organización de un nuevo material (150).

⁴ de Costa opina que Huidobro da muestras en *Canciones en la noche* de su insatisfacción con los aspectos modernistas dominantes, para los que la poesía es equivalente a lo sonoro y ornamental. La experimentación gráfica y la ridiculización de algunos motivos modernistas en combinación con poemas convencionales colaboran a la naturaleza dispar de esta colección, según este crítico (1984, 23). En esta línea, Cedomil Goic señala dos rasgos que se combinan: el orientalismo modernista declinante, marcado por el humor y las rimas cómicas de los tres primeros, y el sencillismo mundonovista de “La capilla aldeana” (2002, 34). En un estudio anterior, Goic destaca “la intención burlona puesta en el lenguaje modernista” de este poemario (1974, 120).

citarse: “El reinado de la literatura ha terminado. El siglo veinte verá nacer el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, o sea de creación, como la llamaron los griegos, aunque ellos no llegaron jamás a realizar su definición” (2003, 1328 y 1338). Esta cita es inhallable en los seis números de *Musa Joven*. Pareciera haber aquí un anacronismo de aquello que habiendo podido articular a los treinta y dos años le hubiera gustado haberlo hecho a los diecinueve. Sea como fuere, de esas ideas en su homenaje a Darío importa destacar cierta conciencia todavía juvenil aunque certera del estado de la cuestión poética contemporánea a la producción de “Triángulo armónico” y, por extensión, a toda la sección de “Japonerías de estío” de *Canciones en la noche*.

En 1913 y desde la plataforma del número 3 de *Azul*, su segunda revista fundada con Carlos Díaz Loyola (Pablo de Rokha), Huidobro fue más allá de lo ya expresado en *Musa Joven*, al responder al crítico Omer Emeth de *El Mercurio*. Para eso recurrió a un ataque de aquellos que abogaban por una estética de los espejos, resultando ésta un anacronismo dentro de las pulsiones de la modernidad. En un remedo a las palabras de Emeth que aconsejaban a los poetas beber de los clásicos, Huidobro responde: “...los señores clásicos, ellos sí tenían facultad para crear, pero ahora esta facultad no existe, en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos, sean ustedes espejos que devuelven las figuras, sean reflectores, hagan el papel de fonógrafos y de cacatúas y no creen nada.... O sea: hoy que tenemos locomotoras, automóviles y aeroplanos, volvamos a la carreta... Muy dignos de respeto y admiración serán los señores clásicos, pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella, no volver hacia atrás” (26). Huidobro intuyó, como también lo hicieron Guillaume Apollinaire y los vanguardistas del viejo continente, que la poesía lírica tal como se la concebía hasta ese momento ya no tenía cabida; que la función poética del lenguaje se hallaba en proceso de cambio radical a partir de la contaminación con otros discursos —periodismo, publicidad— y con las invenciones tecnológicas y descubrimientos científicos⁵.

⁵ Huidobro estaba al corriente de los acontecimientos culturales y publicaciones provenientes de las principales metrópolis europeas. Estaba suscrito a *Les soirées de Paris* y *Vers et Prose*. De Costa sostiene que muy probablemente fuera el primer ejemplar de *Les soirées de Paris* de febrero de 1912 donde Huidobro leyera la noción antimimética del nuevo arte expuesta por Apollinaire en “Du Sujet dans la peinture moderne” (1984, 32). Además, agrega de Costa en otro estudio, se hace evidente la resonancia del poeta y crítico francés —en especial sus *Méditations Esthétiques* (1913)— en el discurso que Huidobro dió en el Ateneo de Santiago en 1914 (1981, 41). Por su lado, Juan Larrea insiste en las lecturas tempranas que Huidobro hizo de Gabriel Alomar, quien en 1904 imprimiera el nombre de “futurismo” (en su conferen-

Consonante y en contraste con una pulsión hacia adelante, Huidobro da una vuelta de tuerca hacia los orígenes de la cultura occidental –“los señores clásicos”– e implícitamente a la etimología griega de *poiesis* en cuanto a la actividad de “hacer”, “producir”, que conlleva la “facultad de crear”. “Triángulo armónico” debiera leerse, pues, como esa innovación formal –producto de un “hacer” o “crear”– según un contexto poético particularmente latinoamericano, pero devanando tácitamente el hilo del ovillo de la poesía visual clásica –sirvan el “Altar de las musas” de Dosíadas, y “Alas de Eros” y “El huevo” de Simias de Rodas como ejemplos de los siglos III y IV a. de J.C., respectivamente. Sin embargo, Huidobro hace caso omiso de esta herencia traicionando así la tradición (valga la redundancia etimológica), a manera de un Teseo que, habiendo encontrado el camino de regreso gracias al ovillo regalado por Ariadna, la traicionó al abandonarla y romper amarras hacia otro puerto.

El ignorar la tradición de los *carmina figurata* en sus escritos/entrevistas posteriores pudiera haberse debido a la posición voluntaria de querer ser portador de primicias, conducta recurrente en su estancia europea que produjo enemistades insoldables. En 1931 y en entrevista con César González Ruano, Huidobro declaró: “Mis caligramas de ‘Canciones en la noche’ son de 1913, y Apollinaire, en su polémica con Marinetti, dice que los suyos son del 1914” (García-Huidobro McA. 88). El hecho de que décadas más tarde Huidobro calificara sus primeros experimentos visuales como “caligramas” (notar el olvido de “Japonería” en *Musa Joven* de 1912) haciendo extensión anacrónica del término acuñado por Apollinaire para denominar a sus “ideogramas líricos”, revela sintomáticamente la dependencia del chileno respecto del ítalofrancés. No obstante, poco importa aquí el orden generativo de estas prácticas poético-visuales, como tampoco si se trató o no de una innovación por parte de Huidobro. Lo cierto es que “Triángulo armónico” forma parte de lo que Bernardo Subercaseaux llama “nichos de apropiaciones” y “nichos contextuales” en los que entra la biografía, la estética y las condiciones socio-culturales mediadoras respecto a las nuevas energías culturales y a los ideales de cambio y renovación (70). Es más, el crítico chileno considera este sustrato orgánico y mediación contextual como componentes imprescindibles para que toda apropiación pueda afirmarse como acto creativo, como invención, y no como experiencia pasiva o imitación (117). Esa primera postura de Huidobro se radicalizó en cuestión de poco tiempo con reflexiones teóricas que

cia “El futurisme”) como impulso suprasensible y ultraespiritual del ser humano, cuyo fin es modelar el mundo a imagen de sí mismo y crear “alcanzando de un vuelo la función misma de la divinidad”. Larrea destaca la referencia directa que Huidobro hiciera del mallorquín en *Pasando y pasando* (1914), al mismo tiempo que lo evita cuando desconoce a su precursor en *Non serviam* (96-98).

plasmó en *Pasando y pasando* y en “Non serviam”—ambos de 1914— como también en el prólogo de *Adán* (1916). En el breve prólogo autobiográfico de *Pasando y pasando*, que supuestamente escribe en 1913, da comienzo un mayúsculo “YO,” indudable afirmación egotista del joven de 20 años.

En este aparece claramente la división del público —“que mis libros queden muy lejos de la visual de las multitudes y del vientre de la sana burguesía” (28)— que sigue presente en sus manifiestos de la época parisina. Más allá de dar muestras de una gran ambición temprana expresada tanto por lo ya realizado como por el auspicio profético de una vieja medio bruja, medio sabia, quien le habría dicho que “sería un gran bandido o un grande hombre” (*Pasando y pasando* 11) —recurso ventrilocuo—, estas líneas importan por la propuesta estética de lo nuevo. Mucho más preciso que en las páginas de *Musa Joven* y en *Azul* arriba citadas, Huidobro insertó en este prólogo una suerte de manifiesto; ese subgénero literario programático típico de la vanguardia. Reproduzco estas líneas que han sido escasamente referidas por la crítica:

En Literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original.
 Odio la rutina, el cliché y lo retórico.
 Odio las momias y los subterráneos de museo.
 Odio los fósiles literarios.
 Odio todos los ruidos de cadenas que atan.
 Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.
 Amo lo original, lo extraño.
 Amo lo que las turbas llaman locura.
 Amo todas las bizarrías y gestos de rebeldía.
 Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.
 Amo a los que sueñan con el futuro y solo tienen fé en el porvenir sin pensar en el pasado.
 Amo las sutilezas espirituales.
 Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que solo advierten los de muy buena vista.
 Y creo que firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas.

(*Pasando y pasando*, 29-30)

Se trata de un discurso de enumeración anafórica que tiene un efecto acumulativo característico de la proclama. Posee una doble estrategia de afirmación y negación —futurista y agonista— concentrada en los verbos emotivos necesariamente polarizados: amar *versus* odiar. Realiza un corte con el pasado y una retórica

que anuncia un grado cero de la poesía. Si bien aquí no se articula el concepto del acto de crear como tal, es importante destacar una conciencia rupturista de avanzada. Es más, el joven poeta logró poetizar dicho concepto a través de una imagen: “escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua”, que se formula precursora definitiva de la creacionista.

Detrás de estas ideas están Darío y Gabriel Alomar reciclados⁶. A este último dedica parte de otro artículo, “El futurismo,” también de *Pasando y pasando*, en el que a través de palabras de Armando Vasseur alude directamente al “acto de crear” (170) que completaría, en un diálogo intratextual, la exposición prologal. Todos ellos, Darío, Alomar, Vasseur y Huidobro hicieron frente común al futurismo de Marinetti, y en favor de uno anterior e hispano.

¿Cómo conjugar las ideas incipientes, no obstante rupturistas, del joven Huidobro con el desarrollo cultural de su medio y con la propia producción poética? Si bien la intencionalidad autoral como el contexto social no son respuestas definitivas ni concluyentes respecto a la aparición de un poeta como Huidobro —previo periplo europeo—, considero que se trata de un momento de coyuntura y de algo más, indefinible tal vez, que en parte lo explica el poeta en la entrevista con González Ruano. Ante la pregunta del entrevistador: “¿Y cómo tuvo Ud. esa intuición de la renovación poética en Santiago?”, refiriéndose a “Japoneías de estío”, Huidobro responde: “Apollinaire fue rebelde por cultura y yo por temperamento. Tenía una cultura insignificante, de colegio de jesuitas; había hecho algunos versos en latín. Mi revelación fue simplemente un ‘no conformismo’. Recuerdo que me puse a leer a Góngora porque mi profesor nos hablaba mal de él” (García-Huidobro McA., 89). A esa falta de conformidad de Huidobro hacia su sociedad se suma una cultura santiaguina que no llegaba a cuajar con su agenda poética, que ya por ese entonces

⁶ “El futurisme,” conferencia dictada por Alomar en el Ateneu Barcelonès en 1904 y un año más tarde publicado por *L’Avenç*, abarcó cuestiones catalanas, sobre el ser humano y la naturaleza, sobre el genio, la necesidad de un futurismo y dentro de éste, un nuevo sentido de la poesía. Se puede encontrar en esas líneas un llamado a la rebelión, al concepto del poeta como creador, al arte como la relación misteriosa de las cosas y a los espíritus para que se emancipen de las ataduras que oprimen (“Iligams qui els oprimien”, Alomar, 68). El manifiesto inserto en el prólogo de *Pasando y pasando* hace eco sintético de algunas de estas ideas. Por otro lado, es curioso encontrar en las notas críticas contemporáneas a la conferencia de Alomar, una que la resume como “La rebutgem l’herència del *non serviam*, símbol de rebeldia contra Déu, d’odi a l’home i al més gran misteri de l’amor que han vist els sigles” (Alomar, 23, nota 23). Lectura está en sintonía con el manifiesto “Non serviam”, leído en 1914 en el Ateneo de Santiago, según indicó el propio Huidobro en la publicación de *Antología*, editada por Anguita en 1945 (Goic 2003, 1291).

comenzaba a vislumbrar. Si así fuera, se podría hablar de un determinismo por la negación que imprime al joven Huidobro con un gesto inicial de ruptura. Se inicia como poeta en un período que algunos estudiosos de la cultura chilena dan en llamar “generación del valor literario”. Durante el período de 1890-1920 se crea en Chile según Gonzalo Catalán, “un espacio que específicamente asume el trabajo de producir los bienes literarios, sobre la base de un tejido cada vez más orgánico que se establece entre las diferentes instancias que participan en ese proceso de producción (Brunner y Catalán, 138). Y si bien Alejandro Canseco-Jerez señala que en 1840 la República de Chile gozaba de la reputación de ser el país más culto de América Latina, gracias a la valiosa contribución de intelectuales iberoamericanos que se habían refugiado en el país (Andrés Bello, Domingo F. Sarmiento, José Joaquín de Mora), para comienzos de siglo xx la cultura capitalina permanecía todavía dentro de los cánones decimonónicos —léase romanticismo, realismo y simbolismo— con una fuerte presencia de la iglesia respecto a la regulación de las manifestaciones culturales (13). Tal fue el caso de Emeth, clérigo, docto en clásicos y periodista para *El Mercurio* —con quien Huidobro se enfrentó como ya se vio. Además, según Canseco-Jerez estaban vigentes un modernismo rubendariano —aunque agonizante— y una francofilia de la que la alta clase santiaguina hacía alarde. Un personaje sintomático de cambio que precede por muy poco tiempo a Huidobro y que responde socialmente a la misma élite socio-cultural, fue Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente José Manuel Balmaceda. Hacia 1887, el joven intelectual que ofrecía tertulias en uno de los estudios de la casa de La Moneda, criticaba la falta de carácter en Chile, la ausencia de escuelas y la inexistencia de condiciones para dar la fisonomía propia al arte, motivo que lo lleva a concluir que dada “la falta de espíritu no hay arte, solo hombres” (Canseco-Jerez, 13). Su amistad con Darío se produjo a la llegada de éste a Santiago en 1886. Para el joven Balmaceda Toro, el artista debía proclamar la “embriaguez de la forma”, la total autonomía de la expresión artística con respecto al motivo o al objeto de la creación. La forma debía ser exterior y libre del mimetismo y de la representación figurativa. Canseco-Jerez ve aquí una premisa premonitoria del creacionismo huidobriano y de la poética emariana (16). Agrega el crítico que los movimientos estéticos anticonvencionales en Chile estaban encabezados por jóvenes salidos de la aristocracia o de alta burguesía chilena (17).

¿Acaso Huidobro tuvo la conciencia de que ser moderno culturalmente pertenecía a una racionalidad diferente a la de la modernización socioeconómica del Santiago de principios de siglo xx? Si a Darío Chile le fue fecundo y le ofreció los medios para fomentar su nueva estética, al parecer la de Huidobro requería la cuadratura de un horizonte mayor. Como otros tantos que realizaron ese viaje iniciático al viejo continente, Huidobro portó consigo “las gallinas”—al decir de González Ruano (García-Huidobro McA., 88)—que logran poner huevos en Madrid, su primera parada, pero una vez llegado a su destino final se encuentra de inmediato en sintonía con

los fecundados por Apollinaire, Reverdy, entre otros. Era un París al que, contrastado con un Santiago de Chile, no le hacía falta el trasplante o el injerto de una realidad social dispar a la invención de objetos tecnológicos inventados/creados; un París que desde hacía más de un siglo y medio tenía un arte burgués institucionalizado al que había que atacar y destruir, es decir: existía un campo fértil en el que había que batallar, actitud que tan bien se ajustaba al temperamental Huidobro.

Volviendo a “Triángulo armónico”, esta visualidad formal e inicial de Huidobro debe verse como de transición, llámese posmodernista o prevanguardista, y en consecuencia, compuesta con elementos híbridos que resultan en una suerte de eclecticismo⁷. En “Japoneñas de estío”, Huidobro pareciera haberse hecho eco de aquellos versos darianos de “Yo persigo una forma...” (*Prosas profanas*, 157) al no encontrar un estilo, evidente en la variopinta oferta de los poemas de *Canciones en la noche*. Sería osado pensar que la concretización visual de “Japoneñas de estío” resolvió la búsqueda, ya que se trató de un experimento poético ocasional que luego volviera a practicar en *Horizon carré*, *Tour Eiffel*, y en forma más consciente y elaborada, en *Salle 14* de 1922. Evelyn Picon Garfield e Iván Schulman ven en estos “caligramas” un experimento más en el camino hacia el “poema creado” (153-54). Pero, sin duda, “Japoneñas de estío” es la propuesta formal más audaz –calificativo que le da Óscar Hahn (1998, 15)– dentro del contexto latinoamericano de las primeras décadas del xx⁸. Si Darío había incurrido tímidamente en el letrismo, como delata el verso final de la estrofa 19 de “Divagación”, Huidobro se enfrenta al desafío de la forma de modo literal y absoluto. De Costa sugiere que con la publicación de “Japoneña” o

⁷ de Costa (1978, 15), Cecil Wood, María Ángeles Pérez López (21) y Belén Castro Morales (54) advierten también la factura novedosa y el rasgo transicional de “Japoneñas de estío”. Menos claro, e incluso contradictorio, resulta el estudio prologal de Luis Navarrete Orta quien manifiesta al respecto: “En ... ‘Japoneñas de invierno’ (sic) ... Huidobro incluía sus primeros textos caligramáticos... Estos poemas, aunque parecen marcar una ruptura con la modalidad simbolista-modernista dominante, ante todo por la disposición espacial que asumen, en realidad conservan la misma sintaxis, el mismo léxico y las mismas motivaciones temáticas de sus primeros libros. A pesar de que se estaba pagando tributo a los gustos orientalistas que penetraban la literatura latinoamericana del momento, estas ‘audacias’ –que quedaron confinadas a lo puramente visual– tenían, sin embargo, un efecto revulsivo y representaban los primeros intentos de corte con el pasado” (xxviii).

⁸ Sin embargo, dentro del mundo hispano está el poema figurado en catalán de Rafael Nogueras Oller de 1905, “Una esse” (*Les tenebroses*, 59), cuyo humor, uso de rima, contexto modernista, y un uso aligerado de *techopaegnion* se acerca a “Japoneñas de estío”. Si el conocimiento que de Alomar y otros catalanes tuvo Huidobro en Chile se extendió a este poema visual, único dentro de *Les tenebroses*, resta pura especulación. Sobre la primera vanguardia catalana en relación al *noucentisme*, ver el estudio de Jaume Vallcorbaplana.

“Triángulo armónico” en 1912, una nueva forma de la fascinación modernista con el Oriente, Huidobro quiso impresionar al maestro Darío, quien en ese momento planificaba su visita a Chile (1981, 40), viaje que no llegó a realizarse.

Dentro del contexto socio-cultural santiaguino antes referido, sería posible leer en “Triángulo armónico”, como en el resto de “Japoneñas de estío”, ese momento en que se anuncia una ruptura mayor; un despegue más formal que temático en el que Huidobro pareciera haber querido traducir la insatisfacción cultural por el escape a una realidad lejana cuyo referente puramente intertextual le ofrecía una nueva posibilidad de poetizar.

El japonismo es una variación del orientalismo. El estudio seminal de Edward Said (1979) se concentra mayormente en la visión esencialista y reductiva del Medio Oriente por parte del europeo, principalmente durante los imperios francés e inglés del siglo XIX. Visto como un estilo de pensamiento, basado en una distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente, el orientalismo es además un estilo de dominación, reestructuración y ostentación de autoridad del último sobre el primero (1979, 3). Esta idea le permitió más tarde definir la cultura en su dimensión negativa, como poder que “posee la posesión” en una relación de superioridad que autoriza, legitima y convalida; un agente de diferenciación dentro y más allá de su dominio (1983, 9). Ahora bien, tampoco Occidente es un bloque homogéneo y estático en el cual el “otro” es visto solo a través de una relación de imperialismo y opresión. De ahí que las posturas críticas más actuales ubiquen un tercer término dentro de los discursos sobre el orientalismo, el cual, según Dolores Romero López, “asentado entre lo latente y lo manifiesto, entre lo real y el estereotipo, entre el poder y el conocimiento, constituyó para la mentalidad occidental un *locus amoenus*: real en el nivel del ensueño, irreal en el plano de la experiencia” (124-25). Particularmente, el impacto de las artes y literatura japonesas en la cultura occidental fue generador de cambios e innovaciones; el haiku en las letras hispanas es ejemplo de ello. Si bien mucha de la intertextualidad orientalista pasó por París, como lo documenta Patrice Higonnet, ésta fue la capital del japonismo, no solo por la imitación por parte de los europeos de motivos japoneses sino también por la presencia de artistas oriundos del Japón que llegaron allí para estudiar (423). Araceli Tinajero, por su lado, sostiene que a diferencia de la experiencia europea, el orientalismo hispanoamericano fue de genuino diálogo interactivo entre dos periferias, superando así la mirada colonial de los europeos en una relación de centro-margen. En particular, Tinajero se centra en los cronistas –Enrique Gómez Carrillo, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada y Arturo Ambrogio– a quienes les adjudica una preocupación social, filosófica, religiosa y estética (15, 20-21). Pienso que esta última, la puramente estética, es la que se puede asociar a la temprana poética de Huidobro; sin embargo, el diálogo periférico que él establece es con sus propios pares latinoamericanos, pasando por el cedazo paródico un paradigma orientalista profuso y ecléctico.

En su estudio sobre exotismo en la literatura finisecular española, Lily Litvak acierta al decir que “en el escape hay un rechazo y una crítica implícita a la realidad indeseable, y en la transfiguración de lo distante y lejano, la expresión de ciertos ideales inencontrables en la propia sociedad” (16). En el caso de Huidobro, esta lectura no se contradice con el lente paródico al que ya aludimos, sino que forma parte de la estrategia de distanciaci3n que se opera en diferentes niveles. Toda parodia es una pr3ctica hipertextual, que revela el material prestado, robado, decodific3ndolo en un nuevo texto.

El elemento paratextual, seg3n Genette, supone un umbral cuya informaci3n no solo prologa sino que repercute e incide en el sentido del discurso (1982, 10-11 y 1987, 7). As3, el t3tulo de “Japoneer3as de est3o” propondr3a un di3logo con *Japoneeries d’automne* de Pierre Loti de 1889 e, indirectamente, con *Sonatas de est3o* de Ram3n del Valle-Incl3n de 1903 (*OC*, 59-117), que si bien se desarrolla en M3xico, forma parte del paradigma de lo ex3tico y del relato de viajes. A este 3ltimo, Huidobro le dedica “Estas trovas” y poetiza a su protagonista en “Balada para el marqu3s de Bradom3n”, ambos poemas abren y cierran *Canciones en la noche*. Por otro lado, la dedicatoria al guatemalteco Enrique G3mez Carrillo constituye tanto una gui3a de lectura y como una relaci3n de di3logo textual para estos *carmina figurata*. G3mez Carrillo fue autor de cr3nicas de viaje a Jap3n publicadas mayormente en los primeros a3os del siglo xx en *El Nuevo Mercurio*, y en sus libros *De Marsella a Tokio* (prologado por Dar3o en 1905), *El alma japonesa* (1906) y *El Jap3n heroico y galante* (1912). Los j3venes chilenos lo conoc3an a trav3s de Dar3o, pero tambi3n por medio de sus art3culos que principalmente les llegaban de los diarios argentinos. En el n3mero 6 de *Musa Joven* hay una rese3a sobre el estado del periodismo europeo y latinoamericano, “Cinemat3grafo internacional”, que incluye al guatemalteco al lado de otros “grandes autores extranjeros” (Pardo Baz3n, Dar3o, Maeztu, Anatole France, Lemaitre) como corresponsales de “La Naci3n” y “La Prensa” de Buenos Aires (29). Este acceso a la versi3n orientalista latinoamericana, en di3logo a su vez con Loti, Rudyard Kipling y otros viajeros extranjeros en el Oriente, fue una de las zonas de contacto de segunda mano por las que transitaron las im3genes de “Japoneer3as de est3o”. La otra fue de neto corte po3tico, a trav3s de Dar3o, Juli3n del Casal, Amado Nervo, y de las lecturas que 3stos hicieran de los hermanos Goncourt, Th3ophile Gautier, entre otros. En todo caso, para Huidobro se trat3 de una realidad textual a su vez idealizada –un Jap3n inexistente– y por lo tanto, portadora de una doble lejan3a. Incluso, el propio G3mez Carrillo, testigo ocular de la vida diaria del Jap3n, se pregunt3 apenas llegado a Tokio: “¿Qu3 le falta, pues, a mi Jap3n real para ser tan bello como mi Jap3n so3ado? ¿Ser3 acaso que yo esperaba, sin darme cuenta de ello, un Tokio igual al Madrid que los franceses buscan, un Tokio feudal, con samurayes de m3scaras feroces, con palanquines rodeados de suntuosidad misteriosa, cortejos de daimios y patrullas de arqueros?” (*De Marsella a Tokio*, 148-49). Reveladoras

imágenes de encontradas versiones y anacronismos sobre el Oriente que tenía la mirada occidental y por lo tanto, latinoamericana. A pesar de la progresiva “occidentalización” del Japón a partir de 1854, la comparación con la Edad Media europea fue tema recurrente entre los primeros japonistas. De esto se podría deducir que el orientalismo fue un modo de suplir y hasta de recuperar fragmentos del pasado propio que la civilización moderna había negado o desechado, y con el que el artista/poeta se identificaba por hallar inhóspito su presente. Aquí habría una legacía más que el Modernismo pasó a la vanguardia, y en ésta, el primitivismo sustituyó al orientalismo.

Si bien existen alusiones al extremo Oriente en los poemas “La orquídea” y “El lirio Susanie” de *Canciones en la noche*, son los tres primeros de “Japoneñas de estío” que despliegan un léxico que implica en su extranjería una posibilidad de recrear la lengua propia. Así, los nombres propios, Mikado, Fusi-yama, Azayasú, Kioto, Budha, Yoshiwara, se mezclan con objetos peculiares y propios de una cultura otra: palanquín, pagoda, giuriska, uta. El sistema retórico, señala Litvak, se basa en especial en los nombres exóticos, de personas, lugares, mitos, dioses, cosas, y no es su significado necesariamente lo que importa, sino su cualidad plástica; se convierten en una señal de lujo, distinción, de nobleza externa, en su ortografía forzada y difícil (20-22).

La intertextualidad con las crónicas de Gómez Carrillo se da sobre todo en la visión concentrada en la rareza, componente *sine qua non* de lo exótico. Sinónimo de alteridad y diversidad, el exotismo más que un precepto de vivir es un recurso artístico de desfamiliarización. En el viajero exótico se da un equilibrio inestable entre la sorpresa y la familiaridad, entre la distancia y la identificación, como bien apunta Tzvetan Todorov en su fundamental estudio sobre la diversidad humana (347). Agrega el búlgaro que el conocimiento es incompatible con el exotismo, de ahí su condición provisoria (265). Es precisamente esa condición cognitiva intermedia –no saber ni mucho ni poco– sobre el otro, la que posibilita que “la singularidad del material que se maneja impart[a] a esas obras un carácter de irrealidad” (Litvak, 18). Huidobro se apropió de la mirada exótica del viajero y moldeó la materia lejana de textos ajenos en “Triángulo armónico”, estableciendo un paradigma de lo raro. El carácter de irrealidad que infunde el orientalismo en este *carmen figuratum* tiene un correlato en el antirrealismo de su geometría abstracta. Solo en este sentido, habría una conformidad entre forma y contenido para el ojo que mira y lee.

A esta imaginería de irrealidad/rareza se suma la de excentricidad –*ex-centrum*: “fuera del centro”– que posee la figura central: Thesa, “la más divina flor”, “indiferente” al amor que por ella ostentan y siempre “sonriente” se asocia a la locura de la Ofelia shakespeariana. El ser femenino oriental es un significante dos veces diferido por su excentricidad y lejanía. El Modernismo, aunque no homogéneamente, participó en la construcción de esa polarización –diosa o demonio– en la que se debatía la

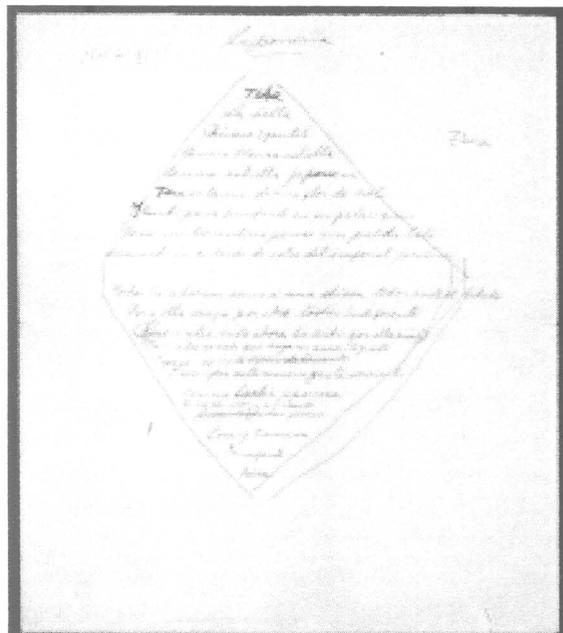
representación de la mujer de fines y principios de siglo, y que sería más tarde reemplazada por la *jeune fille américaine* de los dadaístas o la *femme enfant* de los surrealistas.

Sin embargo, el extremo paródico al que llega Huidobro en el tratamiento de la belleza femenina es el poema “La obsesión de los dientes”, el cual, según anota de Costa (1984, 23), comienza con una descripción hiperbólica del tópico renacentista de los dientes como perlas que el Modernismo transformó en teclas de sonrisas armónicas⁹. En este sentido, la génesis del ludismo creacionista podría hallarse en *Canciones en la noche*. Sería legítimo preguntarse si esta estrategia del remedo que opera dentro de la parodia —una repetición con diferencia— exceptuaría a estos poemas de orientalismo y misoginia. La ambigüedad resta como respuesta, dado que la parodia es estrategia que se activa con la lectura, sin cuya competencia aquella desaparece.

Existe un manuscrito de “Triángulo armónico” alojado en los archivos del Instituto de Investigaciones de Getty (Los Angeles, EE.UU.), que importa tanto por la información visual que Huidobro poseía del mismo, como por su condición de apunte de bitácora en el que se ensayan, refutan, transforman posibles decires de la palabra y el verso. No obstante lo dicho, no persigo un acercamiento crítico sobre las intenciones autoriales ni una especulación psicológica que supone la compleja creatividad artística. En cambio, me interesa la propuesta de Iris Zavala dentro de la corriente crítica de la genética textual en colaboración con la de la recepción. En esta línea, el manuscrito puede ser definido como un texto de doble realidad: es al mismo

⁹ Subercaseaux más allá de posdatar “La obsesión de los dientes” en 1915 (número 1 de la revista *Luz y sombra*), ve a esta y otras expresiones de poetas, entre ellos Pablo de Rokha, como el momento de “irrupción de la ironía como sustituto de la ley de analogía con la belleza del universo, ironía que trae al Modernismo los primeros atisbos transicionales ‘hacia una vanguardia que va a promulgar el gusto paródico, la burla, el humor, el sarcasmo y la caricatura’” (cita aquí a Naím Nómez) (127). Dada la brevedad de “La obsesión de los dientes,” paso a citarlo:

Tenía los dientes tan finos y delgados
 Como las hojas de una margarita
 Y al reír con los labios despegados,
 Al abrir su boquita,
 Me venía el deseo importuno,
 Sentía la obsesión malvada
 De arrancárselos uno a uno
 Jugando al “me quiere mucho, poquito, nada” (2003, 203).



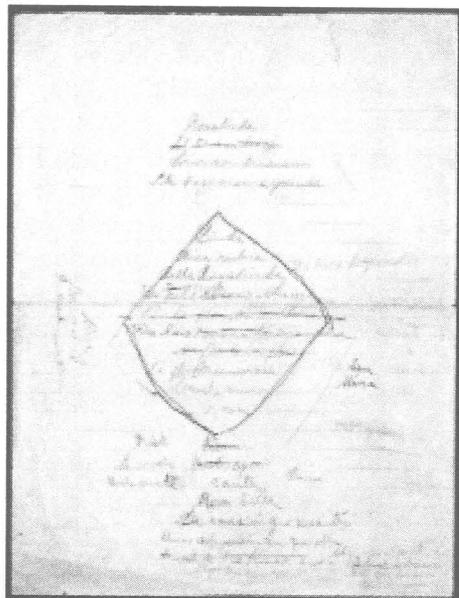
tiempo un “*avant-texto*” –a partir del concepto de Bellemin-Noël–, y un “subtexto” del impreso –según la noción de Taranovski, entendida a su vez como capas de textos (132). Zavala considera la escritura como proceso y parte de la semiosis de la lectura, en la que el lector “omnisciente” –entidad concreta e histórica– lleva a cabo la reconstrucción del proceso creativo y la remoción sucesiva de capas superimpuestas. De este modo, el manuscrito aparece como un palimpsesto dialógico, en el que el autor es emisor y recipiente de sus propios códigos. Zavala extiende este lugar de producción al de

la experiencia estética, dado que permite al lector compartir la construcción del proceso verbal. El “*avant-texto*” en sus capas de subtextos revela, entre otras cosas, las polémicas con las convenciones literarias; la selección del escritor a partir de mecanismos de memoria; la potencialidad de restaurar elementos estéticos y evidencia histórica. En suma, deja al descubierto la naturaleza dialógica de la producción textual con su componente intertextual de transposición semiótica (132-33). El manuscrito de “Triángulo armónico” presenta un par de subtextos que interesan al presente análisis. Por un lado, el nombre de la figura femenina “Thesa”, y primer verso en el poema impreso, aparece con la variante ortográfica “Tesa” dentro del rombo dibujado a mano en el “*avant-texto*”, cuyas líneas paralelas en el lado inferior derecho marcan el esfuerzo en contener los versos más largos. Es más, habría aquí un par de grados de sustitución: “Tesa” se halla sobreescrito en su primera aparición, dejando aún legible un “Ella”; el palimpsesto revela la elección del nombre propio sobre el pronombre déictico de valor impersonal. La segunda vez que se presenta “Tesa” –sexto verso– tiene la carga de una tinta en la primera sílaba y una “e” corregida que supondría una mano que se demora o duda en definirla. El segundo grado de sustitución está fuera del rombo, donde descolgada y sola en el margen derecho superior del folio, el poeta escribió la palabra “Thesa”. Este mínimo subtexto de exotismo, al mismo tiempo que traduce hesitación al hacerlo competir con el “*avant-texto*” enmarcado, resulta significativo, ya que cobra en la versión impresa final, un lugar

central. Siguiendo aquí la reflexión derrideana en que lo marginal se hace central en la construcción de sentido, Huidobro seleccionó entre las variantes aquella que producía visualmente lo “foráneo”, que si bien no respondía a un nombre femenino japonés, sí se alejaba del castellano. Huidobro sabía que el grafema “h”, de valor nulo para la rima o el metro poéticos, tenía una cualidad visual que a su vez denotaba una “extranjerización” del nombre o sobrenombre propio. Estas sustituciones y selección final del nombre refuerza lo que Litvak señala sobre la preferencia, por parte de los modernistas, de la visualidad plástica por sobre la significación de los términos (20-22).

Además, en el manuscrito existe un elemento extralingüístico, en el espacio marginal superior izquierdo, de una fecha borroneada pero suficientemente legible y de fácil constatación por tratarse del natalicio de Darío. Si bien este dato pareciera a primera vista extraño al poema, se podría inferir, entre otras posibilidades, que en preparación del ejemplar de *Musa Joven* dedicado al nicaragüense, Huidobro garabateó datos que le podrían ser útiles —el momento exacto de cuándo fue escrito es imposible de precisar. Lo cierto es que también podría leerse como un marcador intertextual.

Aquí, el reverso del *avant-texto* complementaría ambos, el diálogo con Darío y la parodia ínsita en él. En efecto, este folio presenta un texto manuscrito inédito (“Rosalinda”), que acompaña al anterior no solo en su geometría romboidal, sino en un contrapunteo en sus dos personajes femeninos: Thesa y Rosalinda. Esta última tiene a su vez dos posibles intertextos, pertenecientes a autores que llevan dedicatorias en *Canciones en la noche*: Valle-Inclán y el propio Darío. *La marquesa Rosalinda* de 1912 (publicada en 1913), cuya protagonista también hace una breve aparición junto al marqués de Bradomín en el ya aludido poema “Balada para el marqués de Bradomín”, es un referente indirecto. Darío, en cambio, en “El clavicordio de la abuela” (*Poema del otoño y otros poemas*, [1910] 1977, 381-83), escrito en



Manuscrito “Rosalinda”

1891, resuena paródico y condensado en este inédito de Huidobro, que comparte no solo el nombre del personaje, sino su apariencia rubia, su asociación con las rosas, la

música y, sobre todo, la boca /los labios de “guinda”, imagen que en ambos rima – modernistamente– con la linda Rosalinda. En este sentido, entonces, de la datación surge un subtexto de intertextualidad¹⁰. Otros intertextos o retazos darianos se encuentran dispersos en “Triángulo armónico”. De *Prosas profanas*, por ejemplo, se lee: “Diera un tesoro el Mikado/ por sentirse acariciado/ por princesa tan gentil” (“Para la misma”, 73); y en “Triángulo armónico”: “Thesa/ la bella/ gentil princesa/ ...Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado” (2003, 211). La rima juega un papel más allá del meramente fonético. La visualidad de la cola idéntica – suerte de anáfora final y parcial– resalta el exotismo al coincidir la consonancia final de la rima con la extranjeridad de los nombres, sean propios o comunes: Thesa/ princesa; estrella/japonesa; Kioto/loto; Mikado/logrado. Se trata de rimas encadenadas sin relación semántica, aunque sí de contigüidad analógica en cuanto al aspecto foráneo y/o lejano de los términos rimados. A pesar de la suscripción de Huidobro al verso libre, claramente expuesto en su prólogo *Adán*, y al blanco en su época parisina y creacionista, nunca llegó a abandonar la rima.

En el orden estrictamente visual, existe un esfuerzo en el *avant*-texto de “Triángulo armónico”, para que el verso se ajuste al molde deseado. Se evidencia una negociación entre el verso, la rima y la imagen visual, siendo esta última la dominante. Las tachaduras, los agregados, las inversiones de frases y palabras marcan esa búsqueda donde el contenido trata de avenirse a la forma. La abstracción de las líneas es lo más destacable e inventivo de parte del poeta. Es más, de ese “saqueo” literario al que se acusa al joven poeta en estos primeros poemarios, las formas geométricas de “Japonerías de estío” (a excepción de “La capilla aldeana”) lo eximirían, ya que conforman un aporte original que es toda renovación, aun cuando se inserte dentro de la tradición de los *carmina figurata* como ya se señaló. Esta indeterminación formal tendría afiliaciones con algunas coordenadas del arte y literatura occidentales y orientales.

Por un lado, el arte de las vanguardias europeas, contemporáneas a “Japonerías de estío”, liberó la imagen de su referente en un intento de crear un objeto autónomo y, en consecuencia, mostrar su condición ontológica. Dentro de la temprana expresión abstracta, es decir, alrededor de 1910, esta premisa antirrealista estuvo vinculada al cubismo analítico, pero también a la exploración de lo espiritual y metafísico;

¹⁰ Teitelboim señala que a diferencia de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y de Pablo de Rokha, el joven Huidobro “saquea sin recato” de los autores de mayor circulación de esos años (41). El saqueo es un eufemismo agresivo para los préstamos literarios que van del todavía ilegal plagio a la respetable intertextualidad apañada por la crítica desde los años 60 hasta hoy.

un arte que expresara un mundo interior e invisible en formas puras. Kandinsky, Mondrian, Larionov, Malevich, Kupka, los primeros en abstraer la composición plástica, estaban guiados por una intuición superior en persecución de una belleza universal y una verdad¹¹. El deseo de un arte autónomo no se contradujo con un cierto esencialismo de ideas abstractas que apostaban por una forma de la realidad más universal, más pura y profunda. Este objetivo fue asociado con algunas prácticas teosóficas que enseñaban que el ser humano evolucionaba de un nivel físico de existencia a uno espiritual, y que ciertas leyes fundamentales que se hallaban escondidas para el hombre común podían ser reveladas solo por iniciados, filósofos y artistas (Harrison, 198). Esta tendencia que fecundó junto a una variedad de creencias espiritualistas hacia finales del siglo XIX en Europa y América no fue extraña a Darío, todo lo contrario. El Modernismo rescató del Romanticismo y luego del Simbolismo el rol del poeta vidente y mago. Aquel que conoce “el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles... oye las voces secretas... descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior... Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir...” según diría Huidobro en 1921 (“La poesía” 2003, 1297). Habría pues, un hilo conductor entre las expresiones de un tipo de arte abstracto y la convicción de que el artista/poeta posee la facultad de conocer las formas ocultas del universo. En este sentido, habría un enlace entre el Modernismo y una vanguardia de tendencia abstracta. La simbolización emblemática utilizada por la alquimia, la masonería y la teosofía privilegia el triángulo como forma de trasunto espiritual y trascendencia humana. La tradición medieval y barroca de los *carmina figurata* de afiliación religiosa o encomiosa presenta versos que dibujan geometrías artificiosas de corte abstracto¹².

Por otro lado, la estética oriental, y en particular la japonesa de la tradición Zen, tiene al arte del monje Sengai Gibon (1750-1837) como ejemplo donde se combinan las básicas líneas geométricas (el cuadrado, el triángulo y el círculo)¹³. A esto

¹¹ Las primeras composiciones de corte abstracto por Mondrian son de 1911-12 (ver Fauchereau, 18-22) quien poco después fuera representante del neoplasticismo junto con van Doesburg. Kandinsky, por su parte, aunque ruso fue exponente del expresionismo abstracto en Munich. Junto a éste, el rayonismo inventado por Larionov formaron el más puro movimiento abstracto de los años 1911-12 (Barr, Jr., 120).

¹² El capítulo “La poesia figurata tardoantica e medievale” del catálogo *Alfabeto in sogno* contiene un muestreo de poemas de figuras geométricas abstractas semejantes a “Japonerías...” (67-86).

¹³ El diseño a pincel en tinta y papel de “Círculo, triángulo y cuadrado” de Sengai Gibon ha tenido diversas interpretaciones. Desde las simples formas puras y sin más hasta las exégesis

se podría sumar el arte caligráfico ideogramático y el componente de humor presente en muchas composiciones poéticas. De hecho, hacia fines de siglo XIX, el arte japonés ejerció una fuerte influencia en las artes decorativas, el cartel y la pintura misma europea que luego legó a los cubistas y primeros abstractos. Según Litvak: “El japonismo liberó el arte europeo del ilusionismo naturalista, de lo imitativo y fotográfico... En vez de usar una sola perspectiva, la profundidad se representaba por medio de la fragmentación, como vistas parciales, o desde ángulos poco comunes... El resultado de todas esas innovaciones fue una asociación con lo abstracto que a su vez apuntaba a las vanguardias” (145). Una rápida mirada al trabajo gráfico de *Musa Joven* confirma la presencia del *art nouveau* y la estilización floral y valorización de la línea de origen japonés. Si bien el contenido orientalista de los tres primeros poemas de “Japonerías de estío” provoca una inmediata asociación de su forma geométrica con un arte de igual procedencia, el testimonio del manuscrito inédito “Rosalinda” también romboidal, pero de contenido no oriental, indicaría una falsa pista en querer conectar estas formas directamente al arte oriental.

La exigencia esquemática del poema figurado, como indica de Costa, la cual se basa en “acortar o alargar la línea para lograr el deseado efecto escalado” (1978, 35), hace que Huidobro abandone la versificación de medida silábica, pero no la puntuación –aunque mínima– ni la rima, a la que me referí más arriba. Sin embargo, la versificación de “Triángulo armónico”, si bien necesita ajustarse a la figuración deseada, no logra la perfección de una simetría. La armonía que introduce en su título final es imperfecta, evidente tanto en el *avant-texto* como en el poema impreso, donde el truco tipográfico no logra el efecto de precisión especular de los dos triángulos. No obstante, sigue la fórmula de los *technopaegnia* clásicos que requieren de una densidad escritural, matérica, cuyos versos se hallan medidos para la conformación de la figura que se desea lograr.

Si tenemos en cuenta lo reflexionado por Huidobro en estos años de gestación poética, hay que considerar esta primera poesía visual como una manifestación orgánica de la noción de espacialización a la que luego volvería una vez instalado en París.

El orientalismo parodiado acompañado por una expresión renovada de la tradición de los *technopaegnia* implicaría una doble desfamiliarización, de fondo y forma, y a su vez un extrañamiento que le permitió a Huidobro tomar distancia de su entorno intelectual y cultural. Crisis, en su acepción tanto médica como ética, es

que han querido ver en ellas la mandala y la pagoda; la tierra, la humanidad y el cielo, como también las leyes budistas de la comunidad, las tres formas del budismo o las tres escuelas del Zen. Ver el estudio de Addiss (65-66).

mutación, perturbación, dilema. Al romper tempranamente con su entorno cultural y social, el poeta traduce la crisis en novedad poética. En el prefacio a *Adán*, Huidobro dejó sentado que "en tiempos de una gran confusión espiritual, ...una enorme angustia filosófica, de un gran dolor metafísico...", leer a Emerson le trajo sosiego (2003, 325). Si bien es verdad que ninguna de las imágenes poéticas de "Japonerías de estío" se aproxima a aquella por él mismo definida como creacionista, existe, no obstante, un tono lúdico y una cierta disparidad y/o disparate semántico de sello huidobriano. La importación del referente japonés supone una impostación de una voz poética que a su vez inicia un recorrido hacia esa imagen "creacionista", la cual será motivo poco después de mucha reflexión teórica vertida en forma de manifiesto, género vanguardista por excelencia. Dicho de otra manera, se podría leer en la referencia lejana y extraña, un gesto inicial de querer unir imágenes de realidades distantes para conformar un nuevo artefacto poético. En este sentido, las ideas generales que del Modernismo hiciera Yurkievich se aplican a "Triángulo armónico" y, por extensión, a "Japonerías de estío": "La autonomía poética parece estar en proporción directa con el alejamiento de lo real inmediato. Este alejamiento se provoca echando mano a todos los recursos de evasión, ensoñación, extrañamiento; a lo exótico, lo esotérico, lo fantástico; se produce rompiendo con las conexiones lógicas, con la verosimilitud realista, con toda verificación extratextual; se incrementa convirtiendo al medio en mensaje estético, dotando a la forma de una absoluta hegemonía" (25).

En suma, "Triángulo armónico" posee un formalismo experimental en el que confluyen diversos estilos, a partir de los cuales Huidobro ensayó una renovación poética de corte singular. Tanto en su aspecto visual como temático podría verse como ese posible momento común de desencuentro que justifica la distancia lejana de lo oriental parodiado ante la cercanía del diario acontecer, cultural y poéticamente hablando.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Addis, Stephen. *How to Look at Japanese Art*. New York: Times Mirror Co., 1996.
- Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*. Claudio Parmiggiani curador. Milán: Edizione Gabriele Mazzotta, 2002.
- Alomar, Gabriel. *El futurisme. Articles d'El Poble Català (1904-1906)*. Mallorca: Editorial Moll, 2000.
- Barr, Jr., Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1974.
- Brunner, Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago de Chile: Flacso, 1985.

- Canseco-Jerez, Alejandro. *La vanguardia chilena*. Santiago-París: ACJB Editions, 2001.
- Castro Morales, Belén. "Vicente Huidobro, poeta experimental". *Texturas* 8, 1998: 54-61.
- Costa, René de. *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.
- . "On Huidobro". *Review of Latin American Literature and Arts*. 30 Sept. Dec 1981: 24-59.
- . *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- . Coordinación, documentación y supervisión de número monográfico dedicado a Vicente Huidobro de la revista *Poesía*, 30-31-32, 1989.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. París y México: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1920.
- . *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. Angel Rama, prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Fauchereau, Serge. *Mondrian*. New York: Rizzoli, 1994.
- García-Huidobro McA., Cecilia. *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1946)*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1974.
- . "La poesía visual y las vanguardias históricas." *Quimera* 220 (setiembre 2002): 33-38.
- . Edición crítica, coordinador. *Vicente Huidobro. Obra poética*. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.
- Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*. París: Garnier Hnos., s/f.
- . *De Marsella a Tokio*. París: Garnier Hnos., s/f.
- Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- Harrison, Charles. "Abstraction, figuration and representation". *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New Haven & London: Yale University Press, 1993: 185-212.
- Higonnet, Patrice. *Paris: Capital of the World*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Huidobro, Vicente y Jorge Hübner Bezanilla. *Musa Joven* 4, 5 y 6. Santiago de Chile, 1912.
- . y Carlos Díaz Loyola. *Azul* 3. Santiago de Chile, 1913.
- Huidobro, Vicente. *Canciones en la noche*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1913.
- . *Pasando y pasando*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile,

1914.

- *Vicente Huidobro. Obra poética*. Cedomil Goic, ed. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.
- *Obra selecta*. Luis Navarrete Orta, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- *Poesía y prosa de Vicente Huidobro*. Antonio de Undurraga, ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Larrea, Juan. *Torres de Dios: poetas*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales de siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- Loti, Pierre. *Japoneries d'automne*. Paris: Calmann Lévy, 1893.
- Nogueras Oller, Rafael. *Les tenebroses*. Barcelona: Publicació Joventut, 1905.
- Pérez López, María Ángeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1998.
- Picon Garfield, Evelyn e Iván Schulman. “Las entrañas del vacío”. *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México D.F.: Cuadernos Americanos, 1984.
- Romero López, Dolores. *Una relectura de “fin de siglo” en el marco de la literatura comparada: Teoría y praxis*. Bern: Peter Lang, 1998.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.
- Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.
- Teitelboim, Volodia. *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Ed. BAT, 1993.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.
- Tinianov, Juri. *Avanguardia é Tradizione*. Dédalo, 1968.
- Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Vallcorbaplana, Jaume. “Primera vanguardia en Cataluña”. *Poesía* 3 nov.-dic.1978: 100-106.
- Valle Inclán, Ramón del. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Plenitud, 1952.
- Wood, Cecil. “‘Japoneries de estío’: primeras tentativas de una nueva expresión poética”. *Revista Iberoamericana* XLV 106-107, enero-junio 1979: 57-63.
- Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. México: FCE, 1997.

Zavala, Iris M. "The manuscript and its interpreters: notes on the 'omniscient reader' of the poetics of the lyric." *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry*. Iris Zavala, Teun A. Van Dijk y Miriam Díaz-Diocaretz, eds. Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins Pub.Co., 1987: 131-148.

RESUMEN / ABSTRACT

Propongo en estas páginas una lectura de "Triángulo armónico" como parodia del discurso modernista, estrategia que posibilitó al joven Huidobro un despegue hacia una nueva forma poética que él mismo llamó creacionista. Linda Hutcheon define a la parodia como una repetición con diferencia a partir de una 'trans-contextualización' irónica e inversión (31-32). Diferencia que supone además una toma de distancia crítica —ya por admiración, ya por desprecio— respecto del modelo o hipotexto, según lo califica Gerard Genette (1982).

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), "Triángulo armónico", *carmina figurata*, Modernismo, Creacionismo, parodia, hipotexto.

"TRIÁNGULO ARMÓNICO" (HARMONIC TRIANGLE) AND THE VISUAL EXPERIMENTATION OF A PARODIED ORIENTALISM

In this article I read the visual poem "Triángulo armónico" [Harmonic Triangle] as a parody of Modernist discourse, a literary strategy that allowed the young Huidobro to make his way toward a new poetic form which he himself called Creationist. Linda Hutcheon defines parody as a repetition with a difference based on an ironic 'transcontextualization' and inversion—a difference that presupposes a critical distance (whether of admiration or of contempt) vis-à-vis the model or hypotext, in Gerard Genette's terminology.

KEY WORDS: Vicente Huidobro, "Triángulo armónico" [Harmonic triangle], *carmina figurata*, , Modernism, Creationism, parody, hypotext

Recibido el 30 de abril de 2008

Aceptado el 30 de mayo de 2008