

## LA POÉTICA VISUAL DE *TOUR EIFFEL*

Rosa Sarabia  
University of Toronto

El poema "Tour Eiffel" fue primeramente publicado en *Nord-Sud* 6-7 (agosto-setiembre de 1917): 24-25, revista fundada por Reverdy y con quien Huidobro colaboró hasta su disputa ya ampliamente difundida<sup>1</sup>. Si bien el poema de edición madrileña está fechado también en 1917, existen notorios cambios respecto al de *Nord-Sud*; en éste solo la escala musical rompe la horizontalidad de los versos que lo componen, alineados en tradicionales estrofas<sup>2</sup>. En cambio, la distribución y espacialización de los versos y una alternancia de tipografía en altas y bajas del poema-libro sobre hojas de colores transforma la edición en particular y singular. Aunque sin poseer el esplendor cromático ni el formato desplegado de dos metros de

<sup>1</sup> Existe sin fecha un manuscrito de unos 25 versos que más probablemente fuera matriz de la versión de *Nord-Sud* y de *Tour Eiffel*. Este primer borrador manuscrito, como la versión de *Nord-Sud*, están dedicados a Max Jacob (Fundación V.Huidobro). Existe traducción contemporánea al catalán de la versión *Nord-Sud* por la revista *El Camí*, 2, febrero 1918. En cambio, de *Tour Eiffel*—me referiré así a esta primera y única edición del poema-libro publicado en Madrid— existen varias traducciones al castellano. Cansinos-Assens lo traduce para *Cervantes* (setiembre 1919, 82-84), dándole puntuación final a las estrofas. Teófilo Cid vuelve a traducirlo para la edición *Obras Completas*, dirigida por Braulio Arenas (1964), J. Zañartu para *Obras poéticas selectas* (1957) y *Obras Completas*, dirigida por Hugo Montes (1976), y Waldo Rojas para *Obras poéticas en francés* (1998), siendo esta última a la que aludo con cierta libertad cuando cito versos en castellano.

<sup>2</sup> Según Cedomil Goic (2002: 34), la inclusión de una dimensión visual figurativa, contra la simple disposición del poema en la página mediante blancos y espacios, define una posición diferente, que separa y afirma la originalidad de Huidobro, frente al poeta francés Pierre Reverdy, quien delimita claramente su restrictivo espacialismo en *Self-défence* (1919).

*La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*, colaboración artística entre Sonia Delaunay y Blaise Cendrars de 1913<sup>3</sup>, *Tour Eiffel* se muestra original respecto a la hasta entonces producción huidobriana. Tiene una presentación física que lo acerca a un objeto artístico: una dimensión mayor al libro estándar (35 cm x 26 cm); una cubierta al “pochoir” realizada por Robert Delaunay; más una reproducción en blanco y negro de un óleo del mismo artista: “La Tour 1910”; páginas de diversos colores (amarillo verdoso, gris azulado, malva, naranja, verde agua, beige) y un cordón artesanal que las anuda<sup>4</sup>. De hecho, esta *plaque* nos brinda una doble representación visual de la torre a modo de una entrada de galería por la que debemos atravesar para llegar al poema, cuya textualidad no puede desprenderse fácilmente de la mirada del lector que viene con sus pupilas impregnadas de imagen visual. Dicha contigüidad no necesariamente marca el final de un proceso y el inicio de otro; al contrario, la mirada se superpone con la lectura y como se verá más adelante, el mirar/ver será crucial en la construcción del sentido del poema.

Por otro lado, como nota Carlos Janin, este poema supone un corte de apertura hacia el exterior respecto a la anterior producción poética de Huidobro<sup>5</sup>. A casi medio siglo de las primeras expresiones vanguardistas sobre la Torre Eiffel, Roland Barthes sintetizó su simbología en su conocido ensayo “La Tour Eiffel” de 1964<sup>6</sup>. Aunque peque de cierta exaltación en sus formulaciones, como cuando se refiere a ella como “símbolo universal de París” (3), “monumento singular”(5), “significante

<sup>3</sup> Cendrars proyectó que la extensión del poema de 2 metros, sumada a la edición total de 150 copias alcanzara la altura total de los 300 metros de la torre Eiffel. Si rupturista el gesto, también hiperrealista.

<sup>4</sup> Esta factura artesanal eran comunes a otras ediciones que llevaría a cabo Sonia Delaunay de regreso a París en 1921. También existe una edición especial de *Hélices* de Guillermo de Torre, cuya tapa artesanal realizada por Norah Borges evoca en los arco iris los discos delaunayanos (ver reproducción en Patricia Artundo 51).

<sup>5</sup> Cito el párrafo completo de Janin: “Le poème Tour Effeil (sic) suppose la première ouverture franche vers l’extérieur: sortie du moi poétique de l’espace clos au grand air; de l’espace imaginaire à l’espace réel, Paris étant le cadre principal du poème; du temps a-historique à celui de l’histoire, grâce à la participation de la tour dans la guerre de 1914-1918; passage enfin d’une poésie subjective et égocentrique à une poésie plus objective, où le moi n’occupe pas constamment le devant de la scène. D’autres que le poète s’expriment, en effet, à la première personne, tandis que le poète est interpellé el passe de sujet à complément” (“Les expansions du noyau thematique”, 109).

<sup>6</sup> La edición usada aquí es la traducción inglesa publicada bajo el título, *The Eiffel Tower and Other Mythologies* de 1979.

puro”(5), “el grado cero del monumento”(7), su análisis resulta adecuado al poema-libro de Huidobro.

Unos cincuenta y cinco versos libres y sin puntuación, que se hallan espaciados a lo largo de cuatro páginas, marcan al menos tres momentos. Primero, una invocación inicial y apelativa que incorpora a la torre al mundo familiar a partir de un “tú”, con una serie de imágenes que integran un doble orden: uno natural: abejas/colmena/araña, y cultural el otro: guitarra/palabras/tintero/telegrafía sin hilos. Un segundo momento, en que la voz poética apela a su niño para subir a la torre a la que luego extiende a Jacqueline, hija de Francia; y por último, la torre se dirige al poeta (o a Jacqueline) y éste/a a su vez la vuelve a invocar para cerrar con otra serie de imágenes asociadas a ella: pajarera/campanilla/afiche y una anticipación al día de la Victoria. A este dinamismo de voces se da también un doble movimiento ocular y motriz –“là-bas” y “là-haut”. A partir de la invocación inicial –observación de la torre desde abajo– la voz y el niño suben por una escala/escalera de notas musicales y se produce entonces un cambio del punto de mira ínsita, claro está, al ascenso.

Barthes señala que uno de los poderes míticos de la Tour Eiffel es su doble condición de ser objeto de la mirada y, al mismo tiempo, mirador/punto de observación. En este sentido, agrega el crítico, la torre es un verbo completo, pasivo y activo a la vez; tiene los dos sexos de la visión. En esta operación, la torre estaría transgrediendo la clásica división entre “ver” y “ser vista”, y adquiere la “soberana circulación” entre ambas funciones (4-5). El momento del ascenso de la voz con el hijo/niño marca el inicio de una gira o “tour” (a pesar de su disparidad genérica en francés, muchos poetas, e incluso Barthes, explotan la pluralidad semántica del término), pero también la aparición de otro “tour” o truco, según otra acepción del francés, al que llamaré “un truco visual”. La escala musical, metonimia tanto de la torre como de la música, es también escalera, según señala Nuria D’Aspre (80) –nótese que el juego escala/escalera en castellano desaparece en el francés, cuya correspondencia sería “gamme/escalier”. El movimiento tonal, sin embargo, que supone un ascenso, no obedece a la lectura del verso –sea que comience de un extremo u otro– en el que los 6 tonos y dos semitonos se registran en descenso. De este modo se nos daría el paradójico movimiento de “bajar subiendo” o “subir bajando”. O sea, que para que haya consonancia semántica entre el ascenso motriz y el tonal se hace necesario un giro (un “detour”) de la página de 90 grados hacia la izquierda. Así, la página atravesada nos revela una estructura dispersa de lo que sería una torre fragmentada y múltiple, formada por los versos verticalizados, siendo la escala musical uno de sus pilares. Lo legible se vuelve meramente visible y se lleva a cabo la literalización del simil e imagen científico-natural del comienzo: la telegrafía sin hilos de la torre atrae a las palabras como el rosal a las abejas. Elementos estos que luego se fusionan en un paralelismo sinestésico y metafórico: “Y es una colmena de

palabras /o un tintero de miel”. El diseño de la torre fragmentada se realiza de las palabras que crean una geometría como aquella que las abejas hacen en los panales de su colmena. El poema, en un proceso de autorreflexión, da cuenta, entonces, de su condición de escritura en tanto celebración de la torre –tema e insignia de la modernidad– como también del grafo y trazo –consonante a la deconstrucción delauniana de “La Tour 1910”<sup>7</sup>. Se trata de una tipografía de significantes que denotan una figuración a la medida (fragmentada) de su objeto<sup>8</sup>. En este sentido, se cumpliría un doble proceso metonímico: la escala musical a su vez sirve de pilar lateral como parcialidad de la torre total, reforzando la densificación que supone toda metonimia en cuanto que amplía el detalle y “miniaturiza” el conjunto como anota Michel de Certeau (153). Como bien explica Yúdice al referirse al cubismo pictórico, los pintores cubistas emplean ciertos “indicios” como ser la línea curva de un violín o el círculo de la boca de una botella, que sirven de signos que a su vez denotan ciertos contextos icónicos tal como “este es un hombre que toca el violín” (1981: 110-111).

Del mismo año 1918, una serie de versos en *Ecuatorial* parecieran explicitar este “tour”/truco visual de *Tour Eiffel*:

Los hombres de mañana  
Vendrán a descifrar los jeroglíficos  
que dejamos ahora  
Escritos al revés  
Entre los hierros de la Torre Eiffel” (O.C. 299-300)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Jorge Schwartz, en su estudio sobre la renovación formal y lingüística de Huidobro señala el elemento icónico-musical del ruseñor en el canto IV de *Altazor* que, por tratarse de la escala musical que desciende con la lectura, o sea “al revés”, se hace pertinente citarla:

Pero el cielo prefiero el roDOñol  
Su niño querido el roREñol  
Su flor de alegría el roMIñol  
Su piel de lágrima el roFAñol  
Su garganta nocturna el roSOLñol  
El roLAñol  
El roSIñol (1025)

<sup>8</sup> Para una torre completa y de estilo realista hecha de palabras ver la reproducida por Loyrette bajo el título “La tour de 300 mètres construite en 300 vers” (486).

<sup>9</sup> Oscar Hahn comenta sobre estos versos: “...es la torre de los pintores cubistas y de los poetas vanguardistas, análoga al célebre pararrayos celeste de Darío” (En *Obra poética* 1574-75). Por su lado, Cedomil Goic quien acierta en ver “una matriz del despertar” en *Ecuatorial*,

Esta imagen de “jeroglíficos... escritos al revés” dan cuenta de la aventura creacionista, de un código solo inteligible a partir de conocer un nuevo lenguaje que responde a un grado cero de civilización –gesto que extremará Huidobro en el último canto de *Altazor*. La torre es caverna en la que se le inscribe los signos de una era, vestigios de un futuro, con la complejidad de estar escritos “al revés”. Se trata de un presente originario que otorga un punto de vista que radicaliza el proceso de desciframiento/lectura y de un discurso crítico de total desafío que plantea el cubismo de estos años respecto a la conexión natural entre el signo pictórico y la cosa significada. El cubismo literario, en especial cuando estamos ante una imagen poético-visual como la del caligrama –trucado en el caso de *Tour Eiffel*–, estaría revelando la tensión intertextual existente entre la no arbitrariedad de la imagen visual respecto a la cosa que se quiere representar y la total arbitrariedad de la imagen poética ínsita en el signo lingüístico que la expresa. La fusión de una con otra imagen supone una superación de las fronteras de cada arte y, al mismo tiempo, un gesto hacia un arte total donde el espacio y tiempo se conjugan para dar un objeto nuevo<sup>10</sup>.

Sin constituir un caligrama como “Matin” o más complejo como el de “Paysage”, ambos de *Horizon Carré* (1917), la escala/escalera de *Tour Eiffel* impone una modificación en la lectura y con ella una des/composición del edificio que bien podría responder a la visión fragmentada que los viajeros perciben a medida que ascienden, o la obtenida desde diferentes puntos de la ciudad. Este momento marca la pausa entre la visión completa que de ella tenemos desde abajo y la panorámica “en-haut”. Las imágenes iniciales y finales del poema dan cuenta de su majestuosidad física asociada al canto no solo en la metonímica escala tonal, en la guitarra, en el clarín, en la campanilla, sino también en su análogo natural: el pájaro y su derivado: “volière du monde”, “pajarera del mundo”. En otro juego lingüístico, la mirada de vuelo de pájaro, conocida también como panorámica, es la que se da desde lo alto de la torre donde el pájaro canta desde las antenas telegráficas. La voz poética adquiere entonces un punto de vista que le permite percibir y leer el mundo, no ya el natural –un puesto mirador que crea una mitología naturista de valles,

---

apunta que estos versos son: “...una suerte de *mise-en-abîme* ...surge una duplicación de su sentido global o de esta instancia final profética y salvacionista. Podríamos decir que esta responde al mundo alterado y decadente de la primera guerra mundial con la revelación de la promesa de una redención americana bajo el emblema del Crucero” (1999: 24).

<sup>10</sup> Frank Rutter bien señala que *Tour Eiffel* contiene un optimismo expansivo y un desarrollo dentro del mundo contemporáneo (64) mientras que para George Yúdice “es el modelo perfecto de la creatividad del lenguaje en que las palabras (y no las cosas) se atraen” (1978, 55-56).

bosques y ríos— sino el que resulta de un paisaje urbano. Barthes comenta que la torre hace de la ciudad una especie de naturaleza, otorgándole una dimensión romántica de armonía. La ciudad se une a los grandes temas naturales que causan curiosidad al ser humano: el océano, la tormenta, las montañas, la nieve, los ríos (8-9)<sup>11</sup>. Esta nueva percepción intelectual permite ver el mundo circundante como un espacio funcional que une tanto una visión global como detallada: una estructura según la definición de los estructuralistas. Entonces, tendríamos dos visiones que la torre demanda, a saber: una mirada familiar, diaria e irreflexiva, que se opera “hacia” ella; y una que la mente negocia entre lo conocido y lo visto y que se efectúa “desde” ella. Esta última, la visión aérea, fuerza al espectador a un proceso de interpretación visual que separa, agrupa, reconoce fragmentos y su propia posición respecto a la estructura global. En el poema de Huidobro, esta visión se traduce en ver volar sombreros cuyas alas no son de los que cantan; distinguir el Sena que duerme bajo las sombras de los puentes —inmovilidad que otorga la visión panorámica; y desde una posición ptolomeica —la torre— el “yo” poético (o Jacqueline), ve girar la Tierra y toca su clarín hacia todos los mares<sup>12</sup>. Esta centralización que comparten en común así como el tocar “el clarín” (imagen que se da en el primer y tercer momento), no es más que la aspiración del artista vanguardista a identificarse y fundirse con la modernidad y la nueva tecnología. En este sentido, se da esa “soberana circulación” de la visión de la que hablaba Barthes y que Huidobro como Delaunay, entre otros muchos, celebraban, otorgándole estatus de diosa. Esa soberanía se traduce tipográficamente en mayúsculas y con imágenes que hacia el final aluden al ciclo vital de las estaciones, a la muerte que genera vida, al tiempo eterno, o sea, crea un espacio universal y una atemporalidad sobre la cual reina<sup>13</sup>. Otro teórico de la cultura,

<sup>11</sup> Barthes ve en textos románticos como *Notre-Dame de Paris* de V.Hugo y *Tableau chronologique* de Michelet, una anticipación de la visión panorámica de sensibilidad urbana moderna anterior tanto a la torre Eiffel como al aeroplano, tecnologías que hacen posible esa mirada de ojo de pájaro (8-9).

<sup>12</sup> El término “ptolomeica,” que responde originalmente a la posición fija del planeta Tierra según el antiguo saber astronómico, es hoy alusión laxa a toda posición central del individuo respecto a su entorno. En el caso específico de la voz poética en el poema y su posición fija que le permite ver girar la Tierra, se produce una suerte de solipsismo en el que se cruzan dos saberes, uno antiguo y uno más moderno. Según este último, sería la posición solar que asumiría la inmóvil voz poética o de Jacqueline.

<sup>13</sup> Es precisamente sobre este aspecto que Barthes insiste en su condición de mito. La familiaridad con la que la torre se inscribe en la vida diaria (pensemos que para 1918 ya lleva casi 30 años de existencia) es dato de su persistencia como una roca o un río, literal como un

Michel de Certeau, semejantemente habló de las propiedades de una torre que nos “permite leer el mundo, poseer un ojo solar, una mirada de dios” (1980/90: 140) aunque su objeto de reflexión fuera nada menos que el World Trade Centre, de cuya precariedad hoy somos testigos los que cruzamos el siglo XXI. Ni de Certeau ni Barthes pudieron prever en sus reflexiones que el ser humano es capaz de destruir aquello que creó en nombre propio y de la modernidad.

Volviendo al poema, la omnipresencia de la torre Eiffel la hace testigo del aquí y ahora y la clausura del poema es clara inserción de una conciencia histórica: el final de la primera guerra mundial y la esperanza de una victoria. Es más, una lectura contemporánea a la publicación de la plaquette *Tour Eiffel*, que se supone pudo haber sido hacia finales de 1918<sup>14</sup>, durante la estadía de Huidobro en Madrid –de julio a noviembre– se hace más imperativa e inminente que la versión del poema publicado en 1917, dado que el armisticio se realiza el 11 de noviembre. Dentro de este contexto, la imagen al comienzo del poema, “ta telegraphie sans fil” adquiere una significación histórica particular, ya que la torre fue instrumento bélico durante el período 1914-1918 en las operaciones radiotelegráficas. La T.S.F. permitió dirigir a los aviones que sobrevolaban París y captar mensajes de los enemigos (Loyrette, 497). Interesantemente, la torre Eiffel permaneció cerrada al acceso del público del 3 de agosto de 1914 al 31 de mayo de 1919, precisamente a causa de la guerra y a su estatus de “terreno militar”<sup>15</sup>. Huidobro crea un ascenso imaginario y de tono creacionista dentro de un incuestionable contexto histórico. El verbo final “raconteras”, “se la contarás,” sin duda alude a este perfil como testigo y protagonista de la historia. Sin embargo, más feliz hubiera sido el elegido en la versión de *Nord-Sud*, en el que los últimos dos rezan: “Le jour de la Victoire/tu la crieras aux étoiles.” Este “gritarás” está más próximo no solo al optimismo final de triunfo, sino también a “cantar,” praxis poética por excelencia y tono general del poema que se evidencia anafóricamente en el verso “Canta Canta”, amplificando así su efecto rítmico de pausa espacio-temporal<sup>16</sup>. “Quelqu’un chante un hymne de triomphe” (O.C. 291) La prosopopeya como estrategia poética se inicia con la familiaridad de la voz

---

fenómeno de la naturaleza cuyo sentido puede cuestionarse al infinito pero cuya existencia es incontestable (3).

<sup>14</sup> En la edición facsimile de *Nord-Sud* se dice que el libro apareció probablemente hacia fines de 1918, aunque a la edición de éste le falte el dato del mes.

<sup>15</sup> Para más información sobre la cronología de la torre, ver el estudio de Seitz, 142-48.

<sup>16</sup> En los últimos versos de *Hallalí* (1918) la voz augura una victoria semejante al poema analizado:

poética que se dirige a la torre, familiaridad también la del ojo del paseante que la lleva, ineludiblemente inscrita, en su diario horizonte urbano. Por otro lado, toda recreación literaria/artística de lo cotidiano supone un extrañamiento, una desfamiliarización, una distancia suficiente y necesaria del ojo del artista que la vuelve a ver como nueva, según reflexiones del formalismo ruso contemporáneo a la vanguardia. Sin embargo, dicha personificación se da sobre todo en el tercer momento antes señalado, y la voz poética es la receptora de las palabras. A dicha humanización, no obstante, le acompaña otro gesto autorreferencial respecto a una doble representación: la de la propia escritura a la que aludí antes y la de su condición de imagen reproducida: “afiche de Francia” (sea fotografía, tarjeta postal, pintura al óleo o cartel publicitario)<sup>17</sup>. Tenemos entonces dos instancias en las que se mueve el poema: un desarrollo poético de celebración del símbolo y una conciencia interna del símbolo, siendo construido en la extensión de los cincuenta y cinco versos. Hacia el final, escritura e imagen visual conforman una estrategia de expansión –estrategia opuesta a la metonimia– en la que el todo se identifica con la parte: si París es Francia, Francia es la torre<sup>18</sup>.

Habría tanto en las pinturas de Delaunay como en el poema de Huidobro un espacio ambiguo entre el análisis destructor/constructor del objeto y su glorificación.

---

Et après  
 Tout en haut de la Tour Eiffel  
 J'allume mon cigare  
                                   Pour les astres en danger  
 Là-bas  
                                   Sur la borne du monde

<sup>17</sup> Harris anota que desde los primeros tiempos de construida la torre, no hubo mapa de París ni cartel de turismo o publicidad asociada a Francia que no tuviera la imagen de la torre para crear una inmediata identificación. Sin embargo, no es hasta 1964 que adquiere reconocimiento del gobierno francés como parte de la herencia del país. André Malraux la declaró monumento histórico, asegurando que no podía ser alterada sin una autorización especial (215).

<sup>18</sup> El comentario de Maurice Princet –actuuario, divulgador teórico de la cuarta dimensión en el ambiente artístico– es apropiado a efectos de contextualizar la temática obsesiva de Delaunay (y la recurrente de Huidobro) respecto a la torre Eiffel, y el impacto de ésta, duradero aún en 1912, cuando dice: “Nous accordons qu’èlle est platée là sans rien qui la justifie et qu’au premier coup d’oeil ce défaut d’harmonie nous décoit. Mais il faut y regarder de plus près. La grâce de ses courbes, la sveltesse étrange des ses lignes lui donnent une véritable beauté” (En Buckberrough, 326-27).



Dos estilos pictóricos del francés prologan el poema del chileno. Uno, la cubierta, responde al de la serie de discos y ritmos circulares; el otro, en reproducción blanco y negro, al de la serie de torres de simultaneidad visual. Si bien cronológicamente las torres de Delaunay se presentan primero, no tardarán en hacerse contemporáneas a las formas circulares. Ambas expresiones, sin embargo, podrían “leerse” como integrantes al poema, tanto por su factura como por los descubrimientos ópticos y pictóricos de Delaunay de esos años diez. La búsqueda de parte del artista de una pintura pura se basó en el color y la luz que desconectan y reajustan los contornos percibidos en la naturaleza, rompiendo así la “tiranía de la línea”. Esta “brisure” permite la libertad de reconstruir la apariencia de realidad de acuerdo con un orden concebido cerebralmente, basado en la síntesis de sensaciones percibidas. El simultáneo contraste de colores integrados en una composición con la suficiente flexibilidad para incluir varias imágenes también simultáneas, debía expresar el sentido más completo del ritmo urbano y universal dentro de la capacidad experimental y espontánea del artista. Pascal Rousseau, por su lado, explica que la aparición de *Disco* de Delaunay en 1913, “con su soberana frontalidad, ... lleva hasta sus últimas consecuencias esta búsqueda de la ‘pintura pura’: una pintura puramente óptica, liberada de la mimesis, sin que por ello eluda una reflexión sobre la visión de los fenómenos externos” (2002: 33). Para agregar más adelante: “Delaunay se va acercando al ojo del espectador, conformando de manera cada vez más consciente el espacio de la representación sobre la forma hemisférica de la retina: la pintura hace objetivo el proceso mismo de la visión. Delaunay descubre esta fusión no solo en el umbral óptico del cara a cara con la luz, sino también en el campo visual desmultiplicado propio del medio urbano. La mayoría de los motivos predilectos de Delaunay son ‘objetos-espectáculo’, esa categoría particular de edificios y de construcciones que se ven y desde los cuales se ve: al mismo tiempo instrumentos y sujetos de observación. Tanto si se trata de la Torre Eiffel como del Arco de Triunfo o de la Noria Gigante, son siempre lugares de observación que permiten arrojar sobre la realidad una mirada inédita, cuyos denominadores comunes son la distancia aérea, la gestión circular de la mirada y la extensión panorámica del campo visual” (2002: 35).

Desde la Feria Internacional de París en 1889 no ha habido otra construcción de la altura de la torre *qua* torre; una escalera al cielo sin otro propósito fundamental que dejar que el ser humano se subiera a ella y diera un vistazo alrededor (Harris 209). Solo otro artefacto tecnológico podía superarla en altura: el dirigible y el avión<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Es significativo recordar que el primer vuelo del dirigible que condujo el brasileño Santos-Dumont en 1901, estuvo estrechamente relacionado con la torre Eiffel. La feria Internacional

La visión aérea que tan bien se adapta a la teoría estructuralista de Barthes, es la que enfoca la torre hecha por Delaunay en el “pochoir” para *Tour Eiffel*. Una temprana fotografía aérea de la torre y publicada en *Comoedia* en 1909 fue una toma por sobre el ápice de la misma desde el dirigible *Quo Vadis*, mostrando así una torre reducida a una forma geométrica contenida dentro de los paseos curvos de los campos de Marte<sup>20</sup>. Delaunay realizó a partir de esta foto varias versiones litográficas, siendo tal vez la de 1926 (“La Tour Eiffel”) la más estilizada y abstracta de ellas. Los pascos de los jardines que la rodean que son ondulantes –tanto en la foto como en otra versión al óleo de 1922, “La Tour Eiffel et le Champs de Mars”– forman círculos superpuestos. A pesar de ser estas versiones delaunianas posteriores a la cubierta al “pochoir” de *Tour Eiffel*, nos dan la posibilidad de ver a este último como una temprana reflexión del conjunto. Sin duda, los cuatro puntos cardinales que acompañan con sus nombres los círculos concéntricos a su vez formados por una amplia gama cromática, sugieren un movimiento rotativo que dejan a la torre inmóvil, a cuyos pies los astros y los horizontes giran. “JE SUIS LA REINE DE L’AUBE DES POLES / JE SUIS LA ROSE DES VENTS...”, “SOY LA REINA DEL ALBA DE LOS POLOS / SOY LA ROSA DE LOS VIENTOS” cantan los versos prosopopéyicos hacia el final del poema. Más aún, la aparente posición fija y ptolomeica de la voz poética (o de Jacqueline) en el verso “Je vois tourner la Terre”, “veo la Tierra girar”, sugiere una circularidad múltiple y simultánea: la visión panorámica –que a su vez lleva adosada la gestión circular de la mirada– en cuyo recorrido observa desde lo alto al planeta tierra en movimiento. El “pochoir” de la tapa estaría representando en sus discos superpuestos esta dinámica que el poema construye<sup>21</sup>. Por su parte, Cedomil Goic interpreta la serie de círculos de colores como “correspondientes a la perspectiva desde la altura que traducen

---

de 1900 propuso un premio a aquel que volara –en globo– alrededor de la torre (un “tour” propiamente dicho) en el término de media hora. El piloto brasilero ganó la competencia, eligiendo en cambio un dirigible para realizar la aventura. En parte, este hecho determinó que en 1903, Eiffel abriera un laboratorio en la segunda plataforma para el estudio de la aerodinámica y más tarde un túnel aerodinámico en su base, iniciando así el estudio científico a los vuelos aéreos (Buckberrough, 48).

<sup>20</sup> Para un análisis comparativo entre esta fotografía y el cuadro de Delaunay “La torre Eiffel y los Campos de Marte” (1922), ver Gordon Hughes (92-93) y Pascal Rousseau (2002, 45).

<sup>21</sup> En el poema “Tour” (*Dix-neuf poèmes élastiques*, 1919), Cendrars sintetizó ecfrásticamente el simultaneísmo delauniano con una analogía más explícita que la de Huidobro respecto al astro solar. El poema reza:

los versos: ‘Là-bas/Les chapeaux s’en volent/Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas’, como afirmación, podría decirse, de su propia teoría” (2002: 35).

En cambio, la visión lateral, desde abajo, es la que el espectador tiene frente a la imagen al óleo, reproducida en blanco y negro, de “La Tour 1910”. Ambas visiones son concordantes con los dos movimientos que se operan en el poema: “là-bas” y “là-haut”. Contraria a la mirada irreflexiva que Barthes diera a la visión lateral, Delaunay desfamiliariza y conceptualiza la imagen de la torre y la trabaja, fracturándola como si sufriera un sacudimiento espacial, filtrada por rayos de luz y en consonancia con los edificios que la enmarcan.

Robert Delaunay inicia la serie de torres Eiffel en 1909; una repetición con diferencia, en la que cada una de ellas trabaja una materialidad (óleo, litografía, lápiz, tinta china, etc.) y presenta una composición tan sui géneris que se convirtió en la marca de fábrica del artista mismo. Blaise Cendrars comentó que en 1911 Delaunay pintó 51 telas sobre la torre antes de obtener el resultado que quería. Cendrars opinaba que no había una fórmula artística que pudiera resolver plásticamente el caso de la torre. El realismo disminuía la impresión de su altura, la viejas leyes de la perspectiva italiana la hacían magra. Si se la veía a la distancia, sigue Cendrars, la torre aparece dominando París, fija y perpendicular; cuando uno se acerca a ella, pareciera doblarse y apoyarse en uno; se la ve chueca desde su primera plataforma y doblegarse a sí misma desde su punta, con las piernas abiertas y el cuello metido adentro. Según el poeta, Delaunay desmanteló la torre para darle un lugar dentro de su marco natural. La truncó y la inclinó para dar la impresión del vértigo que ella inspira; él adoptó diez puntos de vista diferentes, quince perspectivas para poder verla desde arriba, desde abajo, mientras que los edificios a su alrededor son mostrados de izquierda a derecha y de arriba abajo (Harris 220 y Buckberrough

---

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express  
bistouri symphonie

Tour  
Dieu antique  
Bête moderne  
Spectre solaire  
Sujet de mon poem  
Tour  
Tour du monde  
Tour en mouvement

56-57). En efecto, la descripción de Cendrars apunta al efecto “cataclismo” que el propio Delaunay asignara a un período de destrucción<sup>22</sup>. En “La Tour 1910” se nos presenta la torre en descomposición múltiple, haciendo que la parte inferior sea vista desde abajo, la sección media de cara a ella, mientras que su punta desde un punto superior a ella. Por otro lado, la parte de atrás de la construcción (o la más distante) se la expone junto a la de adelante, en un despliegue semejante a esos juegos de niños para armar. En este sentido, son tres las posibles miradas que la torre ofrece, tanto en su presentación vertical como horizontal. El poema, por su parte, anuncia varias perspectivas que van cambiando al saltar de posiciones elocutivas sin transición, resultando en la coexistencia de varias conciencias hablantes con cierto grado de indeterminación. Existe un “tú” de interlocución con la torre en el primer momento, y también el de Jacqueline en el segundo; un “yo” del hablante poético que luego con su niño pasará al “nosotros,” y un “yo” cuyo valor déctico se hace ambiguo y transmutable, como el de “Je vois tourner la Terre,” “veo la Tierra girar”, que tanto pudiera ser de Jacqueline, al responder a la voz poética, como de ésta que retoma el hilo del discurso poético abandonando a la hija de Francia con una pregunta meramente retórica. Pero otro “yo” majestuoso protagoniza un tercer momento, el de la torre en diálogo con la voz. Por otro lado, las estrofas paralelas como:

Un oiseau chante  
 Dans las antennes  
 Télégraphiques

C'est le vent  
 De l'Europe  
 Le vent électrique

Un pájaro canta  
 en las antenas  
 telegráficas

Es el viento  
 De Europa  
 El viento eléctrico

ocupan espacial y visualmente una presencia simultánea, aunque la sucesión temporal de la lectura luego descomponga el artificio. Dicha simultaneidad se deriva de la combinatoria del verso libre con la estética de la nueva poesía, para la cual, según Huidobro, al herir “distintamente la sensibilidad del lector, es más lógico cambiar la

<sup>22</sup> Estos comentarios de Cendrars fueron parte de una conferencia suya hecha en São Paulo en 1924, en conjunción con una muestra de pintura francesa en la que se incluyó un cuadro de Delaunay (La Tour Rouge) comprado por la artista Tarsila do Amaral un año antes del evento (en Travis 15).

puntuación por blancos y espacios”<sup>23</sup>. Sin que exista una relación ecrástica entre las imágenes creadas en el poema y la torre delauniana, la metáfora “una araña con patas de alambre/hacía su tela de nubes” sugiere una simultaneidad visual en sus numerosos miembros cuya materialidad férrea se fusiona en la volatilidad nubífera, a la manera de la imagen plástica. Más allá de estas correspondencias, la inclusión en reproducción del cuadro de Delaunay también sirve como marco teórico respecto a la representación del objeto. Al mismo tiempo, su posición de portadilla introductoria al poema cuyo cierre es un grito de victoria inminente del conflicto bélico, marca una ironía mayor, dado que “La Tour 1910”, perteneciente al coleccionista Köhler, será destruido por los bombardeos de una segunda guerra<sup>24</sup>. Se impone así un fenómeno que a posteriori nos hace reflexionar sobre el contexto no solo de la producción, sino de la recepción. En este sentido, se podría aventurar que, perdido el original y con él la autoridad y autenticidad del “aquí y ahora”—términos correspondientes

<sup>23</sup> Para Huidobro, la falta de puntuación se debe a que ésta “era necesaria en poemas antiguos, eminentemente descriptivos y anecdóticos y de composición compacta...” pero no así en la poesía creacionista por razones de estructura, y su justificación es la ya citada arriba (Entrevista con Angel Cruchaga Santa María para *El Mercurio* de 1919, en Cecilia García Huidobro McA. 36). Respecto a estas dos estrofas visualmente paralelas, existe otra posible lectura que intercalaría cada uno de los versos de cada estrofa, siendo el espacio en blanco un puente de contigüidad semántica entre ambas.

<sup>24</sup> Según Buckberrough (62-63 y 85), el cuadro original fue expuesto en 1911 en el Salón de Independientes de París y luego a finales de ese mismo año en Munich, donde fue comprado por el coleccionista alemán Bernard Köhler. También fue reproducido en el catálogo “The Blue Rider” (1911-12) bajo la dirección de Kandinsky y Franz Marc que acompañaba a la exposición. Asumo que esta última, en blanco y negro, es la que se incluyó como portadilla en la edición madrileña de *Tour Eiffel*. En la edición de von Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter* (404-06), a pesar de ser catalogada como “Der Turm 1911,» se reproduce esta versión, siendo la que corresponde a la de *Tour Eiffel* y no aquella de la colección Guggenheim de Nueva York, como lo indica la reproducción que ilustra el artículo de Antonio Martínez Risco sobre el poema-libro de Huidobro en la edición de Eva Valcárcel (119). Es interesante notar, sin embargo, que en la publicación de este mismo trabajo de Risco en *Salina: Revista de Lletres*, 9, noviembre 1995, 78-82, no se incluye esta obra de Delaunay reproducida. Tanto Buckberrough como el informativo catálogo del Centre Georges Pompidou sobre Robert Delaunay (1999) indican la posterior destrucción del cuadro. Este último es más específico al informar los bombardeos de 1945 como la causa (134). Además, en la cronología del mismo catálogo se cita un fragmento de carta de Delaunay en la que se refiere a esta torre como “la grande Tour Grise” (33), por lo que podemos concluir que no se trata de la versión de la colección Guggenheim que es roja, más allá de otros detalles notables que las diferencian.

al celebrado y hoy cuestionado ensayo de Walter Benjamin— su copia recupera parte de ese aura perdido y resta como único testimonio histórico de un época de lesa humanidad. Al mismo tiempo, permanece soberana como ejemplo de una revolucionaria técnica que modificaría las relaciones del arte y su público a partir de su invención<sup>25</sup>. Sin embargo, la cuestión se complica un tanto más si pensamos en su referente, la torre Eiffel, otra obra de arte en sí —en el sentido etimológico de *ars* como técnica— que si bien no tenía una larga tradición —tan solo un par de décadas la separaba de las primeras expresiones de vanguardia— obtuvo muy pronto valor de culto y consecuentemente un aura adosada a ella que sobrevivió a las múltiples copias que de ella se hicieron. A partir de la reproducción técnica —fotografía y film— se hizo de ella un objeto portable con el que Delaunay trabajara tanto encerrado en su estudio como retirado en las afueras de la ciudad. *Tour Eiffel* es pues una convocatoria de técnicas tradicionales y modernas (el estarcido, la imprenta, la fotoduplicación) cuya singularidad —manifestación de una lejanía— le otorga un aura que lo convierte en un fenómeno de curiosidad bibliófila.

La cubierta al “pochoir” pareciera hecha para la edición madrileña durante el período ibérico de la pareja Delaunay y coincidiendo con la corta estancia de los Huidobro en la capital española. No obstante, existe una litografía de un tamaño mayor (76 x 55,5 cm) sobre papel, del mismo año, y aunque con variantes de tono en los colores y bajo el título “Nord-Est-Sud-Ouest,” se trata de la misma composición<sup>26</sup>. Como antes apunté, la serie de círculos y discos se produce contemporáneamente a la de las torres a partir de 1913. El “pochoir” sería una buena síntesis de ambos motivos. A su vez, la presencia de dos momentos en la pintura del artista, el prismático de las torres y el rítmico de los círculos, son también alternancias entre la figuración y la abstracción. Estos momentos, que el propio Delaunay llama como de destrucción y construcción, respectivamente<sup>27</sup>, nos llevan a otro cruce interartístico. Si bien los artistas y poetas de estos años poseen una fuerte conciencia de grupo, en el que se intercambian reflexiones teóricas y se comparte un repertorio léxico y de

<sup>25</sup> “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” ha producido una variedad de lecturas interesantes. Ver la reciente colección de artículos editada por Gumbrecht y Marrinan, todos ellos dedicados a este ensayo de Benjamin.

<sup>26</sup> El catálogo barcelonés del 2002 sobre Robert y Sonia Delaunay reproduce la litografía que se halla en la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (169).

<sup>27</sup> Un ejemplo de estas anotaciones del artista sobre su propio arte se encuentra en sus cuadernos, transcritos junto a mucha otra documentación en Pierre Francastel y Guy Habasque (75).

imágenes afines, lo cierto es que también existe aquello que se llama pulsión o espíritu histórico o de época, como señalara Huidobro en una entrevista, precisamente a raíz de *Tour Eiffel*. En 1941, y para el diario *La Nación*, Georgina Durand le pregunta al chileno sobre el valor que éste atribuye a *Tour Eiffel*. La respuesta nos interesa: “Un valor puramente documental como cualquier otro poema. Significa un momento histórico del espíritu y nada más. Es hijo de sus padres y padre de sus hijos”(en Cecilia García-Huidobro McA., 193)<sup>28</sup>.

Volvamos a ese otro cruce. Apollinaire publica un pequeño poema “Tour” en 1917 en *Portugal Futurista*, que un año más tarde será incluido en *Calligrammes*. Sin embargo, originariamente, este poema, escrito en 1914 y dedicado a Delaunay, aparece en una tarjeta postal –medio epistolar que se adapta a la aceleración de la vida urbana– donde se reproduce en su reverso el óleo en blanco y negro de “Tour Eiffel 1910”, cuyo original era parte entonces de la colección de Köhler y vuelto luego a reproducir en 1918 como portadilla de *Tour Eiffel*<sup>29</sup>. No obstante, el contenido de este poema de Apollinaire pareciera avenirse mejor a la factura del “pochoir” que sirve de portada al poema-libro de Huidobro que a la torre dislocada de la imagen que lo acompaña. En seis versos breves y de distribución tradicional (disímil a la publicación de 1917, que posee una espacialidad atípica), Apollinaire convoca los cuatro puntos cardinales y dos construcciones, la torre y la gran noria, cuyas geometrías triangular y circular se hacen consonantes con el “pochoir” en cuestión. El poema reza:

<sup>28</sup> Una viñeta urbana que da Huidobro en una entrevista completa parcialmente ese momento histórico del espíritu que se vivía en París: “Muchos de ellos vivían de barras de chocolate y también de la leche hurtada en las puertas de la vecindad. Pero hay una unión compacta de escritores, pintores y escultores disconformistas. En apretados racimos acuden todos a las exposiciones y recitales. Ya ha nacido el cubismo. Los burgueses rompen las telas a paraguazos y hay bofetadas a cada instante. Esta es la época heroica ... Modigliani muere de hambre en Montparnasse, que todavía no está invadido por los americanos nocherniegos tras los cuales vienen las suripantas y los ‘dancings’ que encarecen el barrio de los artistas obligándolos a desertar...” (En Cecilia García-Huidobro McA. 96).

<sup>29</sup> Para un análisis de “Tour” de Apollinaire en relación con las ideas de Barthes, ver el artículo de Catherine R. Moore (1995). La referencia al cuadro de Delaunay (colección Köhler) y al poema de Apollinaire está en el estudio de Gustav Vriesen y Max Imdahl (32). Para una reproducción de la tarjeta postal, ver la colección de documentos iconográficos de Apollinaire por Cailler (plaqueta 82).

Au Nord au Sud  
 Zénith Nadir  
 Et les grands cris de l'Est  
 L'Océan se gonfle à l'Ouest  
 La Tour à la Roue  
 S'adresse<sup>30</sup>

En esta rica intertextualidad que permea sin duda los trabajos de estos tres artistas, noto además el latente componente histórico para el que ambos poemas marcan un inicio (los “cris de guerre” en “Tour”) y un final (la victoria en *Tour Eiffel*) del conflicto bélico: 1914-1918<sup>31</sup>. En ambos casos, la torre Eiffel es testigo y protagonista de una trama histórica y patriótica cuya dimensión internacional sacude a la especie humana por primera vez. Irónicamente, Delaunay, el único francés de los tres, llegada la hora de la guerra, desertará y pasará todos esos años en la península ibérica (1914-1921), mientras que Apollinaire, naturalizado francés poco antes de la guerra, muere a consecuencia de la misma. Huidobro arriba a París con 23 años y se define muy pronto como un “globe-trotter” que observa el mundo y a medida que lo recorre se va comprometiendo con él. Al escapar del ambiente bélico parisino entra en contacto con la pareja Delaunay en Madrid durante una estancia de meses en 1918, momento en el que se realiza *Tour Eiffel*. Artistas pero también mortales trashumantes que proyectan en la recreación del signo “torre Eiffel” la tan anhelada permanencia e inmortalidad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Apollinaire, Guillaume; *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 2001.

Artundo, Patricia, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

Barthes, Roland, “The Eiffel Tower”. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1979.

<sup>30</sup> La presencia de la gran noria junto a la torre es también motivo recurrente que Delaunay practicara durante los años 1912 y 1913, en especial la serie de “Fenêtres” y “L'Equipe de Cardiff”.

<sup>31</sup> Discrepo aquí con la interpretación de Moore, quien ve a estos “grandes gritos del este” como anuncio de la Revolución rusa de 1917 (1995: 62).



- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973, 15-57.
- Buckberrough, Sherry, *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Cailler, Pierre. Ed., *Guillaume Apollinaire. Documents iconographiques*. Genève: P.Cailler Ed., 1965.
- Cendrars, Blaise, *Dix-neuf poèmes élastiques*. Paris: Au Sans pareil, 1919.
- D'Aspre, Nuria, "Des marches pour monter à la Tour Eiffel". *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*. Ed. Ricard Ripoll. Perpignan: Collection Etudes, Presses Universitaires de Perpignan, 2002. 71-87.
- de Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Delaunay, Robert, *1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*. Catálogo. París: Centre Georges Pompidou, 1999.
- , "Nord-Est-Sud-Ouest". *Robert y Sonia Delaunay*. Catálogo. Barcelona: Carroggio. Institut de Cultura de Barcelona, 2000, 169.
- , *Robert Delaunay. Du Cubisme à l'art abstrait*. Eds. Pierre Francastel y Guy Habasque. Paris: SEVPEN, 1957.
- García-Huidobro McA, Cecilia, *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1946)*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.
- Goic, Cedomil, "La poesía visual y las vanguardias históricas. 1. Vicente Huidobro". *Qui-mera* 220 (setiembre 2002): 33-38.
- , "Fin del mundo, fin de un mundo: Ecuatorial de Vicente Huidobro". *Revista Chilena de Literatura* 55 (noviembre 1999): 5- 29.
- Gumbrecht, Hans Ulrich y Michael Marrinan, eds., *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford UP, 2003.
- Hahn, Oscar, "La voluntad inaugural". *Obra poética*. Ed. crítica. Cedomil Goic, Coordinador. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003, 1568-1575.
- Harris, Joseph, *The Tallest Tower. Eiffel and the Belle Époque*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Hughes, Gordon, "Coming into sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision". *October* 102 (Fall 2002): 87-100.
- Huidobro, Vicente, *Tour Eiffel*. Madrid: Imprenta J. Pueyo, 1918.
- , *Obras completas*. Tomo I. Ed. Braulio Arenas. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- , *Obras poéticas selectas*. Tomo I. Selección y prólogo de Hugo Montes, trad. José Zañartu. Santiago: Ed. del Pacífico, 1957.
- , *Obras completas*. Prólogo de Hugo Montes. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1976.

- , *Obra poética*. Ed. crítica Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.
- , *Obras poéticas en francés*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1998.
- . "Tour Eiffel." *Nord-Sud. Revue Littéraire*. 67 (Août-Septembre 1917): 24-25.
- Janin, Carlos, "Les Expansions du noyau thematique". *Co-textes*, 16 (novembre 1988):103-122.
- Loyrette, Henri, "La Tour Eiffel". *Les Lieux de mémoire. Les France*. III. Dirigida por Pierre Nora. Paris: Gallimard, 1984.
- Moore, Catherine R., "Apollinaire et Barthes face à la Tour". *Francographies: Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique* 4 (1995):55-63.
- Risco, Antón, "La figura de la torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de *Tour Eiffel*, de Vicente Huidobro)". *Salina:Revista de Lletres* 9 (noviembre 1995): 78-82. Y en *Huidobro Homenaje 1893 1993*. Ed. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidade da Coruña, 1995,115-123.
- Rousseau, Pascal, "El vértigo de la mirada. La pintura abstracta de Robert Delaunay bajo el 'reino de la imagen' ". *Robert y Sonia Delaunay 1905-1914*. Catálogo. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.
- Rutter, Frank, "Vicente Huidobro and futurism: convergences and divergences (1917-1918)". *Bulletin of Hispanic Studies* LVIII (1981): 33-72.
- Schwartz, Jorge, "Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada". *Eco. Revista de la cultura de occidente* XXXIII 202 (agosto 1978): 1009-1035.
- Seitz, Frédéric, *La Tour Eiffel. Cent ans de sollicitude*. París: Berlin-Herscher, 2001.
- Travis, David, "In and of the Eiffel Tower." *Museum Studies* 13, 1 (1987): 5-23.
- von Rosel Gollek, Bearbeitet, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. Munich: Prestel-Verlag, 1982.
- Vriesen, Gustav y Max Imdahl, eds., *Robert Delaunay: Light and Color*. New York: Harry Abrams, Inc., 1967.
- Yúdice, George, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Madrid: Galerna, 1978.
- , "Cubist Aesthetics in Painting and Poetry". *Semiótica* 36 ½ (1981): 107-133.

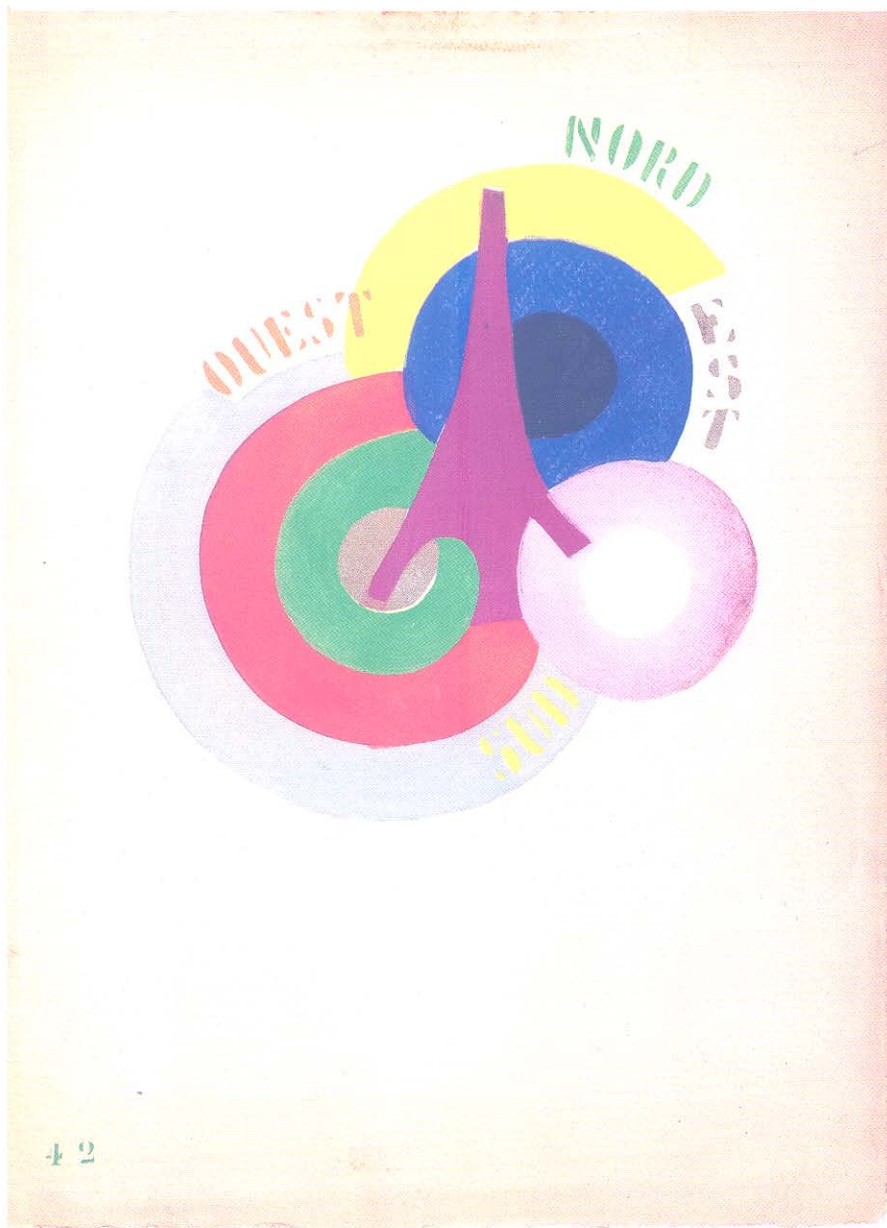
## RESUMEN / ABSTRACT

*Tour Eiffel, plaquette* publicada en Madrid en 1918, se muestra original respecto a la previa producción huidobriana. El poema y las dos ilustraciones del artista francés Robert Delaunay incluidas en esta única edición son una celebración de la torre como emblema de la modernidad y ejemplo soberano de la creatividad humana. Al pasar a ser objeto del inventario cotidiano de la realidad, la torre se muestra adecuada a las reflexiones teóricas del cubismo (léase "simulaneísmo" delauniano y "creacionismo" huidobriano) de las primeras décadas del siglo XX. El presente trabajo, partiendo del

conocido estudio de Roland Barthes sobre la torre Eiffel (1964), es un análisis intertextual, en el que el proceso visual coexiste con la escritura/lectura, siendo este encuentro crucial en la construcción del sentido de Tour Eiffel.

#### *THE VISUAL POETICS OF TOUR EIFFEL*

*Tour Eiffel, plaqueette, published in Madrid in 1918, proves to be an original poem when compared to what Huidobro had produced prior to that year. The poem, together with the two illustrations by the French artist Robert Delaunay –included in this first and only edition–, constitute a celebration of the tower both as symbol of modernity and as a supreme example of human creativity. As an object that belongs to the daily inventory of reality, the Eiffel Tower suits to perfection the theoretical postulates of Cubism (i.e. “Simultanisme” for Delaunay and “Creacionismo” for Huidobro) formulated during the first decades of the 20th century. Roland Barthes’ seminal study on the Eiffel Tower (1964) is a starting point for my intertextual analysis of this poem in which the visual process coexists with writing/reading. The visual aspect is crucial to the construction of meaning in Tour Eiffel.*



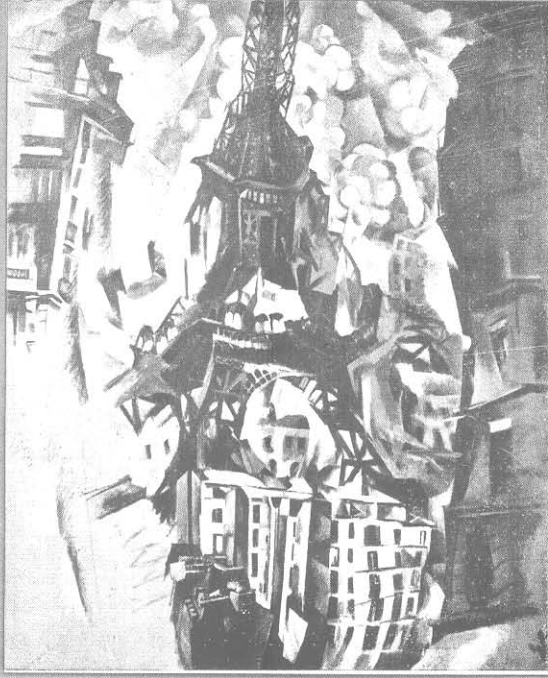
1675  
5.9  
0.237

# TOUR EIFFEL

POÈME PAR VICENTE HUIDOBRO

PEINTURES PAR ROBERT DELAUNAY

MADRID — 1918



La Tour 1910 — PARIS

DELAUNAY

# TOUR EIFFEL

A Robert Delaunay

Tour Eiffel  
Guitare du ciel

Ta télégraphie sans fil  
Attire les mots  
Comme un rosier les abeilles

Pendant la nuit  
La Seine ne coule plus

Télescope ou clairon

TOUR EIFFEL

Et c'est une ruche de mots  
Ou un encrier de miel



Au fond de l'aube  
Une araignée aux pattes en fil de fer  
Faisait sa toile de nuages

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

Do  
ré  
mi  
fa  
sol  
la  
si  
do

Nous sommes en haut

Un oiseau chante  
Dans les antennes  
Télégraphiques

C'est le vent  
De l'Europe  
Le vent électrique

Là-bas

Les chapeaux s'envolent  
Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas

Jacqueline  
Fille de France  
Qu'est-ce que tu vois là-haut

La Seine dort  
Sous l'ombre de ses ponts

Je vois tourner la Terre  
Et je sonne mon clairon  
Vers toutes les mers

Sur le chemin  
De ton parfum  
Tous les abeilles et les paroles s'en vont

Sur les quatre horizons  
Qui n'a pas entendu cette chanson

JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES  
JE SUIS LA ROSE DES VENTS QUI SE FANE TOUS LES AUTOMNES  
ET TOUTE PLEINE DE NEIGE  
JE MEURS DE LA MORT DE CETTE ROSE  
DANS MA TETE UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNÉE

C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé

Tour Eiffel  
Volière du monde

Chante Chante

Sonnerie de Paris

Le géant pendu au milieu du vide  
Est l'affiche de France

Le jour de la Victoire  
Tu la raconteras aux étoiles

VICENTE HUIDOBRO

Paris Août 1917.