

## «JAPONERIAS DE ESTIO»: PRIMERAS TENTATIVAS DE UNA NUEVA EXPRESION POETICA

Tanto Cedomil Goiz como Braulio Arenas, en sus valiosos estudios sobre la poesía de Vicente Huidobro, se han referido a la iniciación y elaboración del creacionismo en términos de la temprana producción lírica del poeta, señalando la obra escrita antes de *El espejo de agua*<sup>1</sup>. En un artículo que acaba de aparecer en *Kentucky Romance Quarterly*<sup>2</sup> he enfocado esta misma idea para mostrar que el poema «Adán», publicado ya en 1914, puede interpretarse como el verdadero comienzo de la elaboración de la doctrina huidobriana.

Una lectura cuidadosa y detallada de la poesía anterior a «Adán», sin embargo, revelará una preocupación por la experimentación en el verso, hecho que en sí trasunta un deseo, por parte del poeta, de intentar una renovación en la expresión lírica. A pesar de las tendencias hondamente modernistas que caracterizan la colección *Canciones en la noche* (1913), por ejemplo, este libro se distingue por la inclusión de algunos poemas de índole experimental que atestiguan la presencia de la preocupación mencionada. En este estudio, después de referirme brevemente a algunos de los poemas que se caracterizan por su apego a los cánones modernistas a lo Rubén Darío, analizaré «La capilla aldeana» (p. 161)<sup>3</sup>, poema que figura en las «Japonerías de estío», y que puede considerarse como uno de los primeros intentos de Vicente Huidobro de explorar la elaboración de una nueva manera de acercarse a la expresión de la realidad poética.

Entre los poemas de *Canciones en la noche* que acusan el uso de imágenes y metros de naturaleza modernista, figura la mayoría de las composiciones de la primera y la tercera parte de este libro. Poemas

---

<sup>1</sup> Véase Cedomil Goiz, *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1974), pp. 123-124. Vicente Huidobro, *Obras completas*, ed. Braulio Arenas (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), pp. 17-20.

<sup>2</sup> Cecil G. Wood, «Adán as the Key to Creacionismo», *Kentucky Romance Quarterly*, 24, núm. 1 (1977), pp. 35-45.

<sup>3</sup> Todas las cifras en paréntesis se refieren a Vicente Huidobro, *Obras completas*, ed. Braulio Arenas (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964).

como «Estas trovas» (pp. 145-46), «Era una visión...» (pp. 147-48) o «La orquídea» (pp. 149-50) revelan en Huidobro tanto el interés en la belleza formal y la perfección de la expresión lírica como su capacidad de manejar con destreza los temas tratados por el poeta más destacado del movimiento. En «Era una visión...», por ejemplo, el tema rubeniano del «bello rostro de mujer»<sup>4</sup> —símbolo del ideal que siempre está fuera del alcance del que lo persigue— se elabora en términos de lo elusivo del sueño celestial que desaparece en el momento mismo en que el soñador lo quisiera poseer. Este elemento del sueño se combina con los de la mujer y la estrella para llevar el poema a su punto culminante cuando, al fundir los tres, el poeta coloca el ideal en el mundo inaccesible del sueño:

Se fue..., buscaba a sus hermanos: los astros  
Y consteló en el cielo sus puros alabastros.

Y aquella muchacha de encanto auroral,  
Tan pura, tan buena, tan llena de ideal,  
La más bella rosa del bello rosal,  
Ahora es un sueño de luz sideral (p. 148).

Pero en su búsqueda del ideal de la perfecta expresión poética, Huidobro no se limita a la inspiración que viene de la mujer. Da un paso más allá de la práctica modernista de emplear las referencias orientales como meros elementos decorativos para, como en el caso de «La orquídea», comunicar la esencia de aquéllos a la flor y hacer de ella un símbolo de la poesía misma. En la estrofa final del poema escribe:

Soy una rara visión,  
Soy farolillo chinesco,  
Soy ídolo burlesco  
De una extraña religión.  
De marfil y ámbar fusión;

Rayo del astro del día,  
Juguete de desvaría,  
Porcelana japonesa,  
Todo soy, hasta princesa  
¡Porque soy la poesía! (p. 150).

Se ve también la función del sincretismo en la forma en que Huidobro reúne las influencias de distintas culturas y tradiciones, en una alea-

<sup>4</sup> Véase mi artículo «Unity in Darío's 'El año lírico'», *Hispania*, 60 (marzo 1977) 51-60.

ción poética que busca un mejoramiento de la expresión lírica en obras como «Ensoñación» (pp. 151-52) o «El augurio fraterno» (pp. 162-63). Además, en «Nocturno» (pp. 156-57), la creación de imágenes que se elaboran a base de una trascendencia de los límites espaciales, delata el énfasis que pondrá el poeta en la transformación de los elementos de la naturaleza como factor principal en su teoría del creacionismo. Escribe, por ejemplo: «Cruza la luna / ..., serena / Se duerme acurrucada en la laguna» (p. 156), o «Y los senderos / ... / Se perfuman de luna y de romeros» (p. 157).

Sin embargo, es en los cuatro poemas de la sección de *Canciones en la noche* titulada «Japonerías de estío» donde, con el uso de la técnica del caligrama, Huidobro empieza su verdadero período de experimentación. Se vale de este recurso para con él captar al principio la atención del lector y luego transformar la impresión visual inicial, mediante el uso de varios recursos literarios y la creación de nuevas imágenes artísticas. De esta manera, según los conceptos de «La creación pura», «la verdad de la vida» se convierte en «la verdad del arte» (p. 658).

Esta experimentación, que se trasunta en todos los poemas de esta sección<sup>5</sup>, pero más eficazmente aún en «La capilla aldeana», no indica más que un comienzo de proporciones reducidas en la búsqueda de Huidobro por elaborar una nueva expresión poética. Sin embargo, acusa su osadía en un momento del desarrollo de la lírica hispanoamericana en que los otros contemporáneos suyos tratan vanamente de perfeccionar las técnicas ya dominadas por los modernistas, conduciendo así a la producción de una poesía trillada, que no justifica la inclusión de sus creadores como modernistas en la historia literaria de su país<sup>6</sup>. Huidobro va más allá de esas tentativas y, como se verá en el análisis siguiente de «La capilla aldeana», persigue sus esfuerzos de renovación en una dirección distinta.

<sup>5</sup> En «Triángulo armónico», por ejemplo, el elemento experimental de armonía no se logra solamente por la disposición gráfica y métrica del poema, sino que es posible tal armonía al volver a arreglar la obra, empezando con el último verso, siguiendo con el primero y el segundo, regresando al penúltimo y antepenúltimo, y luego al tercero y cuarto, y así sucesivamente hasta agotar todos los versos del poema.

<sup>6</sup> Aunque poetas como Pedro Antonio González (1863-1903), Antonio Bórquez Solar (1874-1938) y Francisco Contreras (1877-1932) se consideran como los que siguieron los cánones del modernismo, su producción lírica no merece su inclusión en el cuerpo internacional de modernistas. Como dicen acertadamente Gínez de Albareda y Francisco Garfías en la introducción a su *Antología de la poesía hispanoamericana: Chile* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1961), «el Modernismo no tuvo en Chile, como en otros países hispanoamericanos, una voz con plenitudes representativas» (p. 29).

A v e  
canta  
suave  
que tu canto encanta  
sobre el campo inerte  
sones  
vierte  
y ora-  
ciones  
llora.  
Desde

la cruz santa  
el triunfo del sol canta  
y bajo el palio azul del cielo  
deshoja tus cantares sobre el suelo.

Une tus notas a las de la campana  
Que ya se despereza ebria de mañana  
Evangelizando la gran quietud aldeana.  
Es un amanecer en que una bondad brilla  
La capilla está ante la paz de la montaña  
Como una limosnera está ante una capilla.

Se esparce en el paisaje el aire de una extraña  
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja  
Algo como un rocío lleno de bendiciones  
Cual si el campo rezara una idílica queja  
Llena de sus caricias y de sus emociones.  
La capilla es como una viejita acurrucada  
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.  
Junto a ella como una bandada de mendigos  
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños  
Que se asoman curiosos por todos los postigos  
Con la malevolencia de los viejos huraños.  
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura  
En el paisaje alegre con castidad de lino  
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.

Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino  
Parece que se metiera al fondo de la capilla  
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino  
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.

Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas  
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario  
La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas  
Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

Al acercarse al poema por primera vez llama la atención al lector la dimensión de plasticidad que se ha logrado con la disposición de las palabras en la página en forma de una capilla: se presenta en vista frontal con cruz, campanario, nave y zócalo. El efecto es el de crear inmediatamente un ambiente religioso que se evoca más plenamente con la descripción de cada sección del recorte gráfico y las alusiones a su función respectiva. Además, el uso de una rima externa e interna —estrechamente ligada al toque de las campanas para los maitines y el *angelus*— proporciona al poeta otro medio por el cual logra la creación del ambiente que rodea la capilla aldeana.

Sin embargo, el resultado que sugiere la impresión total de la capilla, sólo adquirida después de una lectura cuidadosa, es bien distinta de la reacción inicial al caligrama. Este el poeta lo ha empleado irónicamente para demostrar la transformación de la percepción puramente visual de un fenómeno por el poder creador de la poesía.

Después de empezar el poema con una descripción de la cruz y el campanario donde sugiere el comienzo jubiloso de un nuevo día, el poeta da el primer indicio del cambio que va a efectuarse. Tal indicio se presenta en los versos siguientes, que pintan el fondo contra el cual se destaca la capilla:

Es un amanecer en que una bondad brilla  
 La capilla está ante la paz de la montaña  
 Como una limosnera está ante una capilla.

La gradación implícita en la comparación limosnera/capilla refleja acertadamente el tamaño insignificante de la capilla ante la grandeza sobregodora de la montaña.

Sigue la evocación del ambiente con la representación del altar y el uso de imágenes litúrgicas para captar el aire de santidad que emana de la capilla y permea el campo circundante. Sin embargo, tanto el valor semántico como la anteposición del adjetivo «extraña» implican la falta de una igualdad total entre el ambiente religioso inicial y el producido por el poeta. Esta idea se refuerza con la repetición de «algo» en los versos que siguen para sugerir que sólo hay una aproximación a tal religiosidad:

Se esparce en el paisaje el aire de una extraña  
 Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja  
 Algo como un rocío lleno de bendiciones  
 Cual si el campo rezara una idílica queja  
 Llena de sus caricias y de sus emociones.

Esta distinción entre la inicial impresión religiosa y la que se está produciendo con el desarrollo del poema vuelve a aparecer cuando el poeta enfoca el tamaño de la capilla con relación al de la montaña. En vez de realzar el ambiente de santidad, los dos símiles que se emplean, y sobre todo el primero, tienden a restar algo a la capilla y a enfatizar más bien la grandeza de la naturaleza: «La capilla es como una viejita acurrucada / y al pie de la montaña parece un cuento de hada». De hecho, la presencia de los «castaños», que se personifican con la frase «se agrupan y se acercan», su comparación a «una bandada de mendigos» y, finalmente, su «malevolencia» contribuyen a la nota irónica dentro del marco de «cuento de hada» al cual se refiere el poeta en los versos citados.

Este proceso antitético llega a su punto culminante con la aparición del cura. El poeta anticipa el contraste al enfatizar la naturaliza idílica del paisaje, valiéndose del uso del color y de un diminutivo afectivo para efectuarlo: es un «cuadrillo lleno de ambiente y de frescura», un «paisaje alegre con castidad de lino». En este ambiente puro entra el perfil contrario del cura, creado magistralmente con «un brochazo», al cual se ha añadido el adjetivo «negro» y el valor metonímico del sustantivo «sotana». El elemento de color sirve para destacar el contraste, ya que en el poema hemos progresado desde la lucidez casi deslumbradora del alba hasta la oscuridad asociada con la presencia del cura.

Sigue la presentación del ambiente oscuro y sombrío con una descripción del interior de la capilla, y se termina la creación con un retorno a los elementos iniciales —el sonido y el vuelo— en los cuatro últimos versos que corresponden al zócalo del edificio. Se puede establecer una oposición entre la claridad y el brillo del canto del pájaro que anunció el comienzo de un nuevo día y el sonido lúgubre del viento que, al soplar, hace roncar y crujir las tablas viejas de la capilla. Intensifican la languidez del ambiente tanto el uso de la estructura perifrástica como la calidad fónica de los verbos en el verso «La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas». Además, el vuelo con el cual se termina el poema no es el del canto inicial, sino las dolorosas notas del *angelus*, las que producidas por los lentos toques de la campana flotan pesadamente sobre una noche que parece el resultado contrario de las albricias anunciadas al alba.

Aparte del aspecto puramente plástico creado por el empleo del tipo de imagen citada antes, la abundancia de referencias litúrgicas sugiere la posibilidad de un significado más profundo. Además de evocar el ambiente religioso por su connotación espiritual, tales referencias sirven para revelar la actitud del poeta hacia el asunto que está tratando y

transformar de esta manera la impresión que habría podido comunicar el caligrama. La serie de contrastes y la progresión que se ha elaborado mediante el uso del color y del sonido delatan una nota anticlimáctica y posiblemente despreciativa en el manejo del tema por el poeta. Visto en términos de la carrera de Huidobro, este aspecto del significado del poema cobra una importancia adicional, ya que da indicios de su actitud desfavorable hacia la Iglesia y todo lo que ella representa.

«La capilla aldeana» se destaca no sólo por el mero empleo del caligrama, sino porque tal uso puede considerarse como un primer paso hacia el desarrollo de la teoría poética, que más tarde se denominaría el creacionismo. Como hemos indicado con las referencias a la primera y la tercera sección de *Canciones en la noche*, el poeta había demostrado su maestría en manipular las técnicas modernistas. Ahora, al combinar los recursos parnasianos y simbolistas de la musicalidad y la plasticidad con el caligrama, el poeta está revelando su experimentación con los recursos literarios para ensayar el descubrimiento de una nueva forma de expresión lírica. En el poema estudiado, Huidobro ha creado una nueva realidad poética —la capilla aldeana como él la concibe—. Lo que comunica al lector en el primer instante son los contornos familiares de la capilla. Pero lo que resulta después de una exégesis detallada es la capilla transformada por el poeta, la capilla «verdad del arte» frente a la capilla «verdad de la vida».

CECIL G. WOOD

*Washington University.*

