

Jaime Barón Thaidigsmann

## La recepción del caligrama vanguardista en España: el argumento de lo nuevo y el pasado sentimental

**E**L IMPORTANTE PAPEL DEL CONTEXTO ARTÍSTICO GLOBAL para comprender la poesía visual de vanguardia está fuera de toda duda. Sin embargo, la historia específicamente literaria nos plantea un leit-motiv tanto o más importante que las relaciones *inter artes* y que en cierto modo engloba a éstas: la oposición al simbolismo. El rechazo de los simbolistas, «*derniers amants de la lune*», según la proclama de Filippo Tommaso Marinetti («Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune», 1910, en Lista 1976: p. 180), preparaba el terreno a la «obsession lyrique de la matière» con la consiguiente liberación de la sintaxis y la notación de las «mots en liberté» («Manifeste technique de la littérature futuriste», 11 de mayo de 1912, en Lista 1976: p. 187-188), elementos esenciales para la poesía visual de toda la época vanguardista. El caso de Guillaume Apollinaire es si cabe más ilustrativo, ya que, lejos de la orientación destructiva marinettiana, su obra poética integra en buena parte orientaciones simbolistas<sup>1</sup>. La producción poética anterior a los primeros caligramas de *Ondes* revela la evolución entre los modelos del simbolismo y su desvío, de manera particularmente expresa hasta la escritura burlesca de «Palais», publicado en 1905 (Durry 1979: p. 27 sq, Barón 2005: p. 20-32), pero también en otros textos de *Alcools* (Por 1996: *passim*). Paralelamente al *agon* intertextual y cultural con el simbolismo, el

---

<sup>1</sup> «Personne sans doute n'aura été un meilleur passeur du symbolisme au modernisme qu'Apollinaire» (Jenny 2002: p. 94).

estudio cronológico de los poemas de *Alcools* muestra una serie de rupturas del «yo» – que atraen su espacialización – (por ejemplo, para «Lul de Faltenin» ver Chevalier 1970: p. 176), y llevan en último término a la muerte del sujeto sentimental y a una poesía abierta al presente (Barón 2005: p. 15-161).

### **I. El caligrama apollinario y la *ancienne musique***

En este contexto, es necesario comprender las formulaciones simultaneístas de Apollinaire no sólo en relación con los experimentos de Blaise Cendrars, Henri-Martin Barzun o los futuristas, o con el proceso de «défoulement du topologique» que tiene lugar desde el simbolismo (Longrée 1983: p. 67-82). En efecto, del estudio de *Alcools* se desprende que aquéllas son el resultado, de manera particular, de la evolución de una conciencia poética progresivamente explosionada en el presente de la enunciación. De ello dan cuenta especialmente los «poemas-conversación» y los primeros ideogramas a partir de 1914 (Barón 2005: p. 117 sq). En concreto, el ideograma rompería con la alianza entre música y poesía que preside *Alcools*, al rechazar la memoria y sus corolarios míticos, llámense Merlín, Orfeo o Apolo (Renaud 1969: p. 276). Sin embargo, para Debon, los poemas ideogramáticos de la sección *Ondes* encuentran su fuente de inspiración en un lirismo antiguo en oposición a la novedad que incorporan los versos tradicionales (Debon 1981: p. 56).

Es ésta una situación paradójica de un programa de poesía que se hace ya visible en el más programático de los poemas de *Ondes*, «Liens» (Apollinaire 1994: p. 167), donde el «mesianismo discreto» (Debon 1981: p. 50) del presente no logra ocultar el retorno de la entidad sentimental (Barón 2005: p. 126-128), aquél reaccionando a la «modernidad material» y éste actuando como tentación de «introspección retrospectiva» (Harrow 2004: p. 62). El campo semiótico y cultural lleno de tensiones en el que se desarrollan los ideogramas de *Ondes* nos informa, más allá de la prédica vanguardista, solicitada festivamente por el autor<sup>2</sup>, de la presión de una poesía del pasado que reaparece en la superficie del nuevo plano ideogramático de la representación. De hecho, la retórica profunda del caligrama apollinario actúa en gran parte como un juego de interrelaciones oximóricas, uno de cuyos términos es casi constantemente el «yo» sentimental.

---

<sup>2</sup> Apollinaire planeaba publicar en agosto de 1914 unos ideogramas coloreados con el título *Et moi aussi je suis peintre!* (Apollinaire 1994: p. 1075).

Así, en un caligrama como «Voyage» (Apollinaire 1994: p. 198), la instancia enunciativa de la parte inferior afirma la presencia de la amada (noche = «c'est ton visage») y simultáneamente la niega («que je ne vois plus»); si el yo-poeta se ase explícitamente a los poderes de la metáfora («c'est ton visage»), el sujeto sentimental es incapaz de *ver* lo que aquéllos prometen. La presencia está abocada a la desaparición, como «LES VALS ET LES BEAUX BOIS FRAIS», índices de una poética simbolista y sentimental que aún esboza su recuerdo, y de manera especial en la medida en que se ve asociada tópicamente al mundo del progreso, al «TRAIN» que «MEURT AU LOIN». Además, las dos figuras en la parte superior, la nube y el pájaro, emparejadas por el poste telegráfico, favorecen una lectura en torno al argumento entre la poesía y el amor, entre la instancia «poeta» y el yo sentimental. En efecto, si la nube (o amor-nube) ha de rehacer «el viaje de Dante», los signos de la desaparición y la ausencia que dominan en la parte central e inferior se pueden leer como un viaje propiamente dantesco, esto es, de poesía y recreación de la ausencia (de Beatriz). De hecho, la noche materializada con sus pequeños segmentos de palabras a la manera de minúsculas estrellas da idea de una presencia que está yéndose. El final («PLU/S») remite a «CHU» y a la «PLUIE» de la figura de la nube: el momento en que finalmente se niega la presencia recompone un plano fónico equivalente a la valoración positiva de la creación («FÉCON/DANTE»); por otra parte, si la lluvia no cae, el pájaro-telégrafo de la derecha superior sí deja caer sus alas «PARTOUT». Metonimia del poeta, este pájaro que integra la modernidad técnica siembra su caída – hay que pensar, fecundante – mientras que la nube sentimental, el «ADIEU AMOUR» no puede hacerlo. Si el poema nos presenta dos instancias del «poeta», la nube que rehace el viaje de Dante y el pájaro, el «PLU/S» final se relaciona con ambas cuando el mundo de la presencia se eclipsa.

No deja de conmover que el caligrama, forma espacial y que se ofrece de manera total al campo de la visión, multiplique su *signifiance* en el momento en que dice su falta de visibilidad, y que ésta se halle inmediatamente imbricada con el *topos* del rostro de la amada. Que esta paradoja esté condicionada semánticamente por la relación entre la sentimentalidad y la poesía nos muestra que el acto caligramático adquiere su sentido cabal cuando se despliega al mismo tiempo como tensión y residuo de la primera. En este sentido, la historicidad de Apollinaire entre *ancien* y *nouveau* recusa los efectos fáciles del signo visual, y hace de éste un material que, a pesar de su disposición feliz *ut pictura*, no se aparta un ápice de los debates profundos de la poesía

como posibilidad de producción enunciativa, lo que a su vez reactiva la resistencia conflictiva del pasado de la literatura.

Este proceso sirve para entender la historia literaria. En realidad, la vitalidad innegable de la poesía visual de vanguardia que se deriva de Apollinaire y el futurismo no puede ser parangonada a una tercera época de oro del caligrama como hace Miguel d'Ors (d'Ors 1977: p. 49), sino con esta salvedad: que en ella la idea de la poesía se refleja y se oculta simultáneamente como polémica histórica, lo cual desborda ampliamente el horizonte de la técnica de los *carmina figurata*. La presencia de la *ancienne musique* de «Il pleut» o de los temas tratados de «Voyage» exige una mirada crítica que no deje en absoluto de lado el *continuum* de la historia; por ello, al abordar la recepción del caligrama apollinariano y futurista en España interesa esclarecer uno de los incontables mitos de la ruptura vanguardista: ¿hasta qué punto pervive la poesía «tradicional» a través de la página caligramática? ¿a qué responde la presencia del nuevo signo visual?

## 2. La España ultraísta

Es evidente que, en el panorama de la poesía española, el afán renovador del ultraísmo tuvo que enfrentarse con el fenómeno Darío y su pervivencia longeva. Así, por más que en el número de celebración del primer año de existencia de la revista *Grecia* (1919) se reproche a algunos poetas «seguir cantando sempiternamente la princesita de los bucles de oro y de las manos de lirios» (Videla 1971: p. 50), la revista había comenzado su andadura «bajo la advocación de Rubén, el Panida de los liróforos celestes» (*Ibid.*: p. 43-44). En este contexto es comprensible que Guillermo de Torre insistiera en introducir una nueva temática que proscibiera lo sentimental (Díez de Revenga 1995: p. 17). En efecto, en un clima en que «al leit-motiv erótico ha sustituido la sugestión energética» (de Torre citado en Videla 1971: p. 69), en los experimentos visuales indudablemente se vio un catalizador para concretar una idea nueva de lo lírico. Tal actitud esquemática, no obstante, deja traslucir fuertes dependencias del pasado y, las más de las veces, denota un argumento, un esfuerzo deliberado por obtener la *rúbrica* visual vanguardista, a costa de ignorar el debate del presente que proponían los caligramas de Apollinaire. La mayoría de la producción ultraísta hace del signo visual la respuesta a la necesidad de equipararse con las vanguardias europeas, pero esto tiene lugar de manera eminentemente formal, sobre todo mediante técnicas futuristas.

De este modo, «Fuegos artificiales» de Francisco Vighi (en Díez de Revenga 1995: p. 184) reescribe el entusiasmo futurista en una «Traca

española» en la que el signo visual marcado como novedad vanguardista, los «CELESTIALES FUEGOS ARTIFICIALES», invade la página fragmentándola en diversos episodios de una hagiografía móvil y humorística que se describe con el dístico decimonónico («El señor de las alturas/hace diabluras/con luceros y cometas/Los angelitos disparan sus escopetas»). Es éste un ejemplo extremo de lo nuevo (*parole in libertà* segmentadas) injertado en lo antiguo (dístico), que también se produce temáticamente por la alternancia entre el catálogo de santos y las expresiones onomatopéyicas. El poema «En el seno de los modernos atletas del canto» de Pedro Raida (en Díez de Revenga 1995: p. 139) pone en pie un discreto *monumento* al movimiento ultraísta gracias a los entrecruzamientos futuristas de frases y la retórica pomposa que organiza su sentido, ya se trate de los paralelismos nominales del centro («Audacia fervorosa», etc.) o de la invocación final derivada del Rubén más triunfal, por ejemplo en «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» (Darío 1993: p. 262). La declaración de principios programática oculta la inopia poética, que se disimula saturando la página con el novedoso trazado espacial. En estos dos ejemplos el signo visual acapara el argumento de lo nuevo, que a su vez es invalidado por los niveles formal, estilístico y semántico. Afortunadamente, no todas las composiciones ultraístas expresan esta dicotomía de manera tan cruda.

Por su parte, Guillermo de Torre opta en su libro *Hélices* (1923) por predicar la vanguardia mediante una serie de ejercicios que casi se pueden definir escolásticamente (Bonet 1978: p. 22), sobre todo en la sección *Palabras en libertad*, donde el vocabulario y los iconos de ascendencia futurista sustentan la declaración de lo nuevo que rechaza toda conexión con el pasado. Así, incluso las referencias a «Vendémiaire» o a «Zone» de Apollinaire en «Paisaje plástico» (de Torre 1923: p. 56) se reinterpretan a través de una magnificación cientifista, ya se trate del «meridiano plenisolar» o de la «eucaristía triptolémica». En este poema el texto visual evoca también cualidades abstractas (Bohn 1986: p. 176), como hasta cierto punto la «Cabellera» (de Torre 1923: p. 54) que, inspirada tal vez en «Visée» (Apollinaire 1994: p. 224), simplifica la compleja semiótica del poema de Apollinaire (Barón 2005: p. 506-507). Como signo doble (cabellera de una mujer y cometa), el título no logra sino activar – vía la intercesión de Urania (Bohn 1983: p. 178-179) – la lectura de un espectáculo un tanto ornamental (repárese en «fimbrias») que desdibuja el elemento físico humano en favor del nivel astral. Como en la «Girándula» que le sigue (de Torre 1923: p. 55), se proyecta un signo visual tautológico triunfal pero en cierta medida deshistorizado por la insistencia en el

argumento de lo nuevo, a saber, la geometrización de un contenido semántico demasiado «plano» y unilateral<sup>3</sup>.

La poesía de Eugenio Montes tiene el mérito de no ceder totalmente a este argumento. «Paisaje versiespacial» o «Five o'clock tea» (en Díez de Revenga 1995: p. 122-124) contienen formulaciones visuales no estridentes, una tipografía que juega con el blanco de la página y numerosas palabras en libertad. Por su estatismo, estos poemas muestran la lección de Vicente Huidobro y Pierre Reverdy. El signo visual vanguardista, «PEINANDO EL AGUA» o las «Danzas cósmicas» que abren la llave de «Paisaje versiespacial», apuntan a la mediación del mundo, que incluso se presenta de manera lúdica («EL VIENTO/TOCA LA INFINITA PIANOLA»), al igual que, en el segundo poema, la indiferenciación entre elementos cósmicos («olas», «cielo», «sol») y cotidianos («tabaco», «mesillas») integran lo noble y lo trivial<sup>4</sup>. La espacialidad tipográfica tiende al juego, pero este juego, a diferencia de lo que ocurre en las composiciones abstractas de Guillermo de Torre, está situado. Es la pregunta por el presente la que subyace en estos poemas. Cuando al final de «Paisaje versiespacial» la llave tipográfica ofrece dos soluciones (cielo/tierra), el lector puede aceptar ambas sin tener que pasar por un vacío o escisión de sí (como es el caso de Huidobro y Reverdy, véase Barón 2005: p. 166 sq), puesto que es el espectáculo de las «Danzas cósmicas» lo que prima. La espacialidad se propone como mediación propiamente dicha, que por lo demás deja pasar discretamente la *mimesis* de la naturaleza y la pervivencia del pasado de la poesía.

Estos ejemplos, a los que se pueden añadir otros muchos, dejan claro que el caligrama ultraísta jugó sobre todo la baza del futurismo, aunque tal vez con demasiada facilidad. La polémica en torno a la producción de un presente poético, que los ideogramas de Apollinaire escenifican, es obliterada en aras de una categoría, lo nuevo, que evidentemente se polariza al hacerse uso de un material visual. Es ésta una situación que parodia hasta cierto punto el «Poema ultraísta» de Ángel Candiz (Dámaso Alonso) publicado en *Grecia* en febrero de 1920,

---

<sup>3</sup> Nos apartamos de la lectura de Bohn, para quien el éxito del poema se basa en la eficacia del signo doble (Bohn 1983: p. 177-179). Creemos que hay que preguntarse hasta qué punto se puede ver en el texto la cabellera de una mujer (máxime si se trata de Urania). Si de Torre se inspira en la metáfora «Tes cheveux sont le trolley» del final de «À travers l'Europe» (Apollinaire 1994: p. 202), lo hace a partir de un espacio referencial astral que desmotiva uno de los contenidos del signo doble. Por otra parte, ¿qué función tiene el primer verso en la reversibilidad de la cadena semántica?

<sup>4</sup> Tal integración procede de Apollinaire, véase Longrée 1984: p. 251.

donde el marco tipográfico de las estrellas (metonimia tradicional del *élan* lírico) es la «ventana abierta» que se le ofrece al locutor como argumento de lo nuevo y posibilidad de mediación, por lo demás frustrada («Yo estaba solo y grasiento»). Si la práctica del caligrama es un juego «eliminar» como quiere Rosa Sarabia (Sarabia 2007: p. 30), el ultraísmo participa en él con ligereza e insistencia, pero sin cuestionar apenas la pertinencia del signo visual o su necesidad propiamente poética.

### 3. La modernidad de Larrea y el pasado literario

El diálogo con la historia literaria adquiere una forma mucho más original en los caligramas de Juan Larrea. Así, en «Estanque», publicado en *Cervantes* en junio de 1919 (Larrea 1989: p. 72), lo «nuevo» no echa mano de los temas futuristas ni de su tipografía provocadora sino que se integra armónicamente en el pasado literario. La imaginería del estanque nos hace pensar en el mundo simbolista-modernista, pero su refección como espejo apunta al *Espejo de agua*, en el que precisamente constituye el tema fundamental (Perdigó 1994: p. 118), y también a *Horizon carré* de Huidobro. Es conocido el efecto determinante de la lectura del autor chileno para Larrea (Larrea 1989: p. 18 sq). Sin embargo, «Estanque» adopta una actitud mucho más conciliadora frente al pasado modernista que los textos vanguardistas del poeta chileno. La atmósfera japonesa, desde el título que sugiere un puente sobre un estanque y el reflejo invertido de éste (Bohn 1986: p. 148), se apoya en elementos temáticos simbolistas (surtidores, góndolas, cisnes), mientras que en «El espejo de agua» (*El Espejo de agua*), por ejemplo, el espejo es el lugar «donde todos los cisnes se ahogaron» (Huidobro 2003: p. 392). El *topos* rubendariano del cisne es uno de los elementos visuales más importantes, ya que, como signo doble, se asimila igualmente a las góndolas del final en una analogía visual («2 a 2»). La nostalgia evocada por la pregunta «Cuándo se engolfarán sus góndolas/En las sábanas azules» suscita el alejamiento de los cisnes-góndolas de tal manera que este movimiento se materializa visualmente, lo que a su vez constituye la respuesta («Por toda respuesta») al interrogante mencionado. En esta respuesta, como en Apollinaire y tantos otros, se reescribe la materialidad del mundo mediante la promesa feliz de un signo visual que borra las fronteras entre el concepto y la cosa (Steiner 1982: p. 32), y aporta por lo demás una presencia sensible frente a los interrogantes existenciales de la continuidad («Desde hace tanto tiempo»).

Ahora bien, el poder evocador visual del poema está condicionado en buena medida por las atmósferas recreadas por Rubén Darío y otros

autores simbolistas. El esquema pregunta-respuesta que aplica Larrea de manera enérgica nos informa de la nostalgia – presumiblemente, casi invencible – que ejercía en los poetas de su generación el gran Azul modernista y sus evocaciones sin fin. Precisamente el poema mencionado de Huidobro rechaza los cisnes «que se ahogaron», pero sugiere el mismo movimiento que el de Larrea a través de sus «ensueños» que «se alejan como barcos».

Al abrazar el mundo de Stéphane Mallarmé, Manuel Machado y Darío, Larrea abraza al mismo tiempo el drama de la poesía que para una buena parte de la vanguardia supuso el desmoronamiento del simbolismo: la resultante visual de la estructura por así decir interrogativa del poema aísla por un momento una de sus esencias, los cisnes, pero de tal manera que su motivación propiamente poética ha de interpretarse a través de la orientación visual de las vanguardias, en un entramado de poeticidad denso: los cisnes son góndolas; «áncoras» rima lejanamente con «fondeaba», término al que responde también mediante la verticalidad invertida (hacia abajo, hacia arriba); «2 a 2» enlaza con la técnica visual del comienzo y motiva la lectura retrospectiva. Así pues, lo «nuevo» no es sólo la visualidad sino el hecho de que ésta entronca directamente con el pasado literario simbolizado por los cisnes. La visión de éstos como silueta caligramática, su conversión en góndolas, su movimiento hacia otras lejanías suscitan característicamente el efecto de *ostranenia* o desfamiliarización. Al terminar el poema, el lector que se ha dejado bañar por la atmósfera modernista vuelve a mirar su elemento más característico pero éste pertenece ya a otro mundo.

Willard Bohn estima que visualmente «Estanque» no tiene precedente (Bohn 1986: p. 148). En todo caso no es una evocación simbolista sin más ni un poema enteramente visual como los típicamente vanguardistas. El quid de la cuestión reside a nuestro parecer en el alejamiento del mundo – modernista – que se evoca dando entrada a un signo visual inusitado. La retórica caligramática *responde* a la invalidación modernista. Si comprender un texto es comprender la pregunta cuya respuesta constituye<sup>5</sup>, este poema no deja lugar a dudas: el interrogante se refiere al horizonte de recepción de la poesía de Darío, a su poder de atracción que llega a su fin o, para ser más exactos, cambia de signo histórico. Este cambio, apenas expresado como tal en el argumento ultraísta de lo nuevo, es aquí justamente lo visible, y se ve acompañado por el comienzo de un

---

<sup>5</sup> Según entiende la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (citado en Jauss 1973: p. 235).

proceso («levan áncoras») en franca oposición verbal al resto del poema, lo que también da a entender una apertura más allá del paraíso clausurado de la imaginación modernista.

El diálogo con el modernismo determina «Estanque»; en cambio, en «Sed» es la relación directa con la vanguardia la que orienta el contenido del poema, que deja ver sin ambages su dimensión de drama sentimental. Publicado en *Grecia* en agosto de 1919 (Larrea 1989: p. 331), este caligrama hace saltar por los aires la ecuación establecida por de Torre entre la proscripción del sentimiento y la producción de lo nuevo. Nos encontramos ante una emocionalidad e incluso un *pathos* dirigidos por el léxico de connotaciones negativas («grito», «degollará», «en vano», etc.), la sintaxis fragmentada y, sobre todo, la visualidad que refuerza el drama presentado. La decapitación cósmica apunta al final de «Zone», probablemente a través de Reverdy y Huidobro. Es significativo que el poema se proponga «En el instante cúbico», lo que es no sólo una referencia u homenaje a estos autores, sino también a su modalidad de presentación textual.

El drama que se escenifica en el «instante» tiene dos protagonistas, «yo» y «ELLA»; a «yo» se añaden los «pájaros», situados en el mismo plano semántico que el enunciador, quien sorbe la estrella herida como los pájaros beben «ajenjo» «en las copas de los árboles» (nótese el signo doble «copas»). Signo doble asimismo (niñas o muchachas pero también niñas de los ojos), «niñas» es un elemento subsidiario que hace pensar en «ELLA», ya que provoca el llanto de los pájaros, lo que, inversamente, se relaciona con la ausencia de llanto de «ELLA» al final. La cadena fónica «degollará» – «llorar» – «LLORADO» presta continuidad al poema mediante una acción transitiva dramática (degollar) y otra intransitiva sentimental (llorar). El verbo «sorbo» sugiere, en cambio, la transitividad mediadora del mundo pero de manera negativa («herida»).

El enigma, sentimental o sexual, que evocan los versos de la primera parte se resuelve, de golpe, en la segunda. Larrea elige el medio visual para hacerlo, agrandando en primer término el verbo copulativo («Es»), de tal forma que la oscilación transitividad/intransitividad se dilucida gracias al triple «en vano» que se presume incontestable. La caída de los significantes del final indica la ausencia de llanto de «ELLA» («NO HA LLORADO»), a la vez que se sugiere una materialización del llanto en el plano inmediato de la enunciación. Además, dicha caída responde de manera contraria a la verticalidad ascendente de la bebida de la estrella y anula por lo tanto la posibilidad de mediación entre «yo» y el mundo. Para el movimiento descendente de las letras Larrea se inspira probablemente

en el caligrama «Il pleut» (Apollinaire 1994: p. 203). Ya se trate de lluvia o de llanto, lo que está claro es que se encarna, como en el poema de Apollinaire, una *ancienne musique* que Larrea moderniza a partir de Reverdy y la práctica creacionista, y que señala su propio camino hacia el surrealismo.

La aportación del texto es importante, ya que, al contravenir los principios teóricos de *Ultra* (y hasta cierto punto del creacionismo más clásico<sup>6</sup>), retoma la presión de la poesía sentimental de los ideogramas de Apollinaire sin la mediación característica de éstos. Al recalcar en el momento «Zone», Larrea enlaza con los fermentos de la poesía francesa de la época *Nord-Sud*, y ello gracias al argumento del sentimiento, que se manifiesta como puro acto caligramático. El juego vanguardista de la tipografía adviene cuando la enunciación sentimental pasa a primer plano; de manera paralela a «Voyage», la visibilidad caligramática presenta su reverso en la sentimentalidad negativa, que en una lectura retrospectiva satura al poema. De este modo, la escritura caligramática es la *crux* del texto, ya que asegura la presencia del drama y le devuelve su patetismo en la mera mostración de la cópula, que a su vez deniega toda mediación entre «yo» y el mundo, entre «yo» y «ELLA».

Es interesante, en este sentido, cotejar el poema de Larrea con «Signo celeste» de Adriano del Valle (publicado en *Grecia*, 36, 1920, en Díez de Revenga 1995: p. 172), en el que, a diferencia de «Sed», una grandiosa decapitación astral organiza la mediación transitiva (Luna/Sol/mares) y deriva de manera eufémica hacia la alegorización del Silencio. La circunferencia caligramática, una tautología visual tanto de la rueda como de la luna llena que hace alusión a las Parcas (Bohn 1986: p. 166), parece ornar una representación del *ordo universalis* que traza el zodíaco y finalmente atrae la consolación del mundo simbolista de ángeles y vírgenes. El recuerdo intertextual de Francis Jammes o del Juan Ramón modernista relanza la mediación de un mundo que adquiere su representación caligramática estable en el círculo; por el contrario, en «Sed» la parte visual del final resume *in presentia* la herencia sin mediación de «Zone», crispada en la caída de los significantes, que retoman el número tres de la repetición «en vano» (para la importancia de esta cifra véase la transcripción de Gurney, aceptada y comentada por Larrea, en Larrea 1989: p. 331). El propio poeta estimaba que «el contenido sentimental y su expresión

---

<sup>6</sup> Robert Gurney comenta la evolución de Larrea hacia una escritura más emocional alejada de la disciplina clásica del creacionismo huidobriano (Bernal: 1993, p. 131 sq).

material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa» (Larrea 1989: p. 331). El momento caligramático deja de constituirse en el argumento de lo nuevo, de la ornamentación de la página, para hacerse cauce de la pura expresividad del sujeto, y ello de manera total. Compárese a este respecto con «Atrás» (*Grecia*, 35, diciembre de 1919) de Gerardo Diego, que limita la expresividad visual a un calendario que para el locutor da origen a la sensación de soledad sentimental del presente, y encarna la queja retrospectiva, el mirar atrás que ya recoge el título. El acto caligramático del texto de Larrea va mucho más allá, ya que despliega de manera central el drama y su falta de mediación, a la vez que se proyecta como cambio histórico de la funcionalidad del yo sentimental, en parte gracias al intertexto de «Zone». Larrea participa de la modernidad europea al dar cabida a una modalidad de la subjetividad que el programa ultraísta consideraba periclitada. Al comparar el texto con buena parte de caligramas españoles de la época, éstos dan la impresión de dejar de lado los debates reales de la poesía vanguardista, por haberse desligado de la expresividad a costa de querer inhibir el pasado literario y toda instancia sentimental.

La situación en Cataluña es, no obstante, bien diferente. Un Joan Salvat-Papasseit, por ejemplo, no sólo no renuncia a la sentimentalidad sino que hace de ella la estructura visual de esa pequeña obra maestra que es el caligrama «El Cal·ligrama, i 2» de *El poema de la rosa als llavis* (Salvat-Papasseit 2008: p. 302), en el que se recrea el mundo tradicional de las canciones marineras. No es éste el lugar para estudiar la rica contribución caligramática catalana pero quisiéramos fijarnos, por su valor paradigmático, en otro caligrama de Papasseit titulado «Romàntica» (*Ibid.*: p. 348), que, como los de Larrea, interesa especialmente a la modernidad. En este texto el rechazo de la literatura del claro de luna («quelcom que compromet») es orquestado gracias a la derivación temática de la sangre (epífora de «s'han fet sang») y a los dos conjuntos caligramáticos bruitistas. El silencio aparente del poema en cuanto a lo que siente el enunciador deja lugar a la presencia de los animales («és un lladruc de gos», «tots els gats») y al ruido reflejado por el signo visual. Naturalmente, la orientación que da el título anuncia el mundo sentimental romántico, pero el léxico animal doméstico y urbano, la corporeidad a pequeña escala («ungla», «cap», «orelles») desmoronan las expectativas de las grandes escenografías del sentimiento. Más aún, el bruitismo echa por tierra la palabra como medio de expresión sentimental, reduciéndola a una repetición inarticulada de sonidos. Recordemos que para Marinetti la onomatopeya prevenía el exceso «des élégances

artistiques» pero también era «un état d'âme» (Marinetti 1987: p. 65-66). La esfera bruitista<sup>7</sup> recuerda, a pequeña escala, los círculos concéntricos de «Lettre-Océan» donde el poeta es un «producteur involontaire de bruits disgracieux» (Jenny 2002: p. 96). La inarticulación del lenguaje, la denegación de su poder e incluso de su propiedad (como el ladrido del perro del inicio) conforman el punto ciego del poema, en torno al que éste se erige. Pero dicho punto ciego es el mismo que hace visible su impronta visual vanguardista.

Así, el momento caligramático (aquí propiamente bruitista) es simultáneamente el fin del mundo sentimental del claro de luna y su huella conflictiva como ruido. Al final el verso «i la mar fa» presenta un valor resolutivo similar al que indica «Por toda respuesta» en «Estanque» de Larrea. La desfamiliarización visual de los cisnes se convierte aquí en la falla del valor del lenguaje articulado, el momento en que la mediación lingüística se deniega y con él el pasado cultural. El ruido, en vez de la palabra, representa una idea de la poesía consciente de su pasado, no sin humor, a la vez que invalida de golpe su función mediadora (la mar, incluso, «hace», no dice) y perturba el horizonte del título, lo que deja ver a todas luces la historicidad expresa del poema.

Tanto los poemas analizados de Larrea como éste de Salvat-Papasseit acogen el yo sentimental y el pasado literario, lo que pone en marcha en diversos grados una polémica con la historia literaria, apenas perceptible en «Estanque», medianamente visible en «Sed» y del todo presente en «Romàntica». A diferencia de los caligramas ultraístas donde domina la trama futurista, el argumento de lo nuevo, aquí la retórica visual es ella misma la relación con el pasado absorbida en la economía semiótica del poema. De ahí su historicidad significativa. En un marco hermenéutico como el que proponen Gadamer y Jauss (Jauss 1973: p. 185, 235), esta relación responde a la pregunta de un presente en que la poesía está en juego, como resistencia y drama del pasado («Estanque», «Sed») o imposibilidad («Romàntica»). En esta relación la *ancienne musique* tiene asimismo su sentido en tanto que desfamiliarización, rechazo o anti-mediación, precisamente cuando el signo visual la contiene o señala. Como en Apollinaire, el acto caligramático en Larrea y Salvat-Papasseit va ciertamente más allá de una estética de la página. En efecto, más que de una ornamentación, una expansión material tautológica o un «espacio liminar», se trata aquí del momento en que el interrogante en

---

<sup>7</sup> Para Bohn se trata de la luna reflejada en el mar (Bohn 1986: p. 143). En tal caso el signo visual desplaza históricamente el valor del *topos*.

torno a la enunciación poética y a su modernidad adquiere carta de naturaleza visual. La escritura caligramática es entonces un signo del cambio literario.

Jaime Barón Thaidigsmann\*  
(Université Bordeaux-3)

### Bibliografía

- APOLLINAIRE, G., *Œuvres poétiques* (1956), éd. de M. Adéma et M. Décaudin, Paris: Gallimard, 1994.
- BARÓN, J., *Le Sujet poétique chez Apollinaire et Huidobro: Recherches autour du mythe du poète dans le contexte avant-gardiste*, thèse, Université de Bordeaux-3, microfiches, 2005.
- BERNAL, J. L. (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Actas del Congreso Internacional «Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica» (Cáceres, 11-14 de mayo de 1992), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993.
- BOHN, W., *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BONET, J. M., «El caligrama y sus alrededores», *Poesía*, vol. III, 1978, p. 8-26.
- CHEVALIER, J.-C., «*Alcools*» d'Apollinaire: *Essai d'analyse des formes poétiques*, Paris: Minard, 1970.
- DARÍO, R., *Poesías completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- DEBON, C., *Guillaume Apollinaire après «Alcools»*, vol. I, *Le poète et la guerre*, Paris: Minard, 1981.
- DE TORRE, G., *Hélices*, Madrid: Mundo Latino, 1923.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (ed.), *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid: Castalia, 1995.
- D'ORS, M., *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Pamplona: EUNSA, 1977.

---

\* Jaime Barón Thaidigsmann est titulaire d'un master en Lettres classiques de l'Université Complutense de Madrid et d'un doctorat en Littérature comparée de l'Université Bordeaux-3, où il a été lecteur.

- DURRY, M.-J., *Guillaume Apollinaire. Alcools*, vol. II, Paris: SEDES, 1979.
- HARROW, S., *The Material, the Real, and the Fractured Self*, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- HUIDOBRO, V., *Obra poética*, ed. de C. Goic, París: ALLCA XX («Archivos», n. 45), 2003.
- JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- JENNY, L., *La Fin de l'interiorité*, Paris: PUF, 2002.
- LARREA, J., *Versión celeste*, Madrid: Cátedra, 1989.
- LISTA, G., *Marinetti*, Paris: Seghers, 1976.
- LONGRÉE, G., *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*, Liège: Noël, 1983.
- MARINETTI, F. T., *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1987.
- PERDIGÓ, L. M., *The Origins of Vicente Huidobro's «Creacionismo» (1911-1916) and its Evolution (1917-1947)*, Lewiston/Queenstown/ Lampeter: Mellen University Press, 1994.
- POR, P., «Le travestissement de la tradition et/ou la création du nouveau dans *Alcools*», *Revue des lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire 19, relire «Alcools»*, Paris: Lettres modernes, 1996, p. 81-126.
- RENAUD, PH., *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1969.
- SALVAT-PAPASSEIT, J., *Poesía completa*, Barcelona: La Poesía, señor hidalgo, 2008.
- SARABIA, R., «Una aproximación crítico-teórica a la poesía visual de vanguardia», in *La poética visual de Vicente Huidobro*, Madrid-Francfort am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 17-37.
- STEINER, W., *The Colors of Rhetoric*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- VIDELA, G., *El Ultraísmo*, Madrid: Gredos, 1971.