

LA POESÍA DE MARTÍN GUBBINS: DE HUIDOBRO A PARRA & BEYOND**Martín Gubbins' Poetry: from Huidobro to Parra & beyond****Autor:** Roger Santiváñez¹**Filiación:** Bennington College, Bennington, Estados Unidos.**E-mail:** royika@hotmail.com**RESUMEN²**

En este artículo se estudia la poesía visual de vanguardia y sus cambios en el proceso literario del siglo XX, desde los aportes revolucionarios de Apollinaire y Huidobro. A partir de allí se explora el trabajo del joven poeta chileno Martín Gubbins en dos de sus libros: *Álbum* (2005) y *Fuentes del Derecho* (2010), mostrando sus artefactos visuales y su parodia irónica. También se trazan relaciones con autores anteriores a Gubbins como Jorge Eduardo Eielson y Nicanor Parra.

Palabras clave: vanguardia, poesía visual, caligrama, parodia, Martín Gubbins.**ABSTRACT**

This article looks at visual poetry and its changes in the literary process in the 20th century, since Apollinaire and Huidobro poetry. It explores *Álbum* (2005) and *Fuentes del Derecho* (2010), two books by the young Chilean poet Martín Gubbins, showing his visual artifacts and his ironic parody. Likewise the study relates him with some previous authors like Jorge Eduardo Eielson and Nicanor Parra.

Keywords: Avant-garde, visual poetry, calligram, parody, Martín Gubbins.

Dentro de la poesía latinoamericana hay casos como el del peruano Jorge Eduardo Eielson, quien habiendo empezado con un lenguaje órfico, rilkeano y suntuoso en su libro *Reinos* (1944), desarrollaría un amplio espectro de expresión hasta culminar toda la primera gran parte de su obra con el radical experimento visual de *Papel* en 1960. Para muestra, un botón del primer poema de *Reinos*: “Sobre los puros valles, eléctricos sotos,/ Tras las ciudades que un ángel diluye/ En el cielo, cargado de heces sombrías y santas,/ El joven oscuro defiende a la joven” (33). Ahora, antes de *Papel* encontramos en su libro *Tema y variaciones* que es de 1950 el famoso texto visual denominado “Poesía en forma de pájaro” perfecto caligrama a la manera de Apollinaire y de Huidobro, quienes –ya está demostrado– inventaron dicha forma poética coincidiendo hacia 1913. El poema “La capilla

aldeana” del huidobriano libro *Canciones en la noche* data de aquel año, el mismo en el que Apollinaire componía los diseños de su revolucionario *Calligrammes*, recién publicado en 1918.

Si observamos el poema de Eielson podemos notar un muy interesante trabajo en el cual no sólo tenemos la representación gráfica del ave, sino la construcción metapoética de un pájaro de papel y de tinta, es decir la poesía se define a sí misma aquí mientras el poeta reflexiona sobre su propia creación: ha sido capaz de proponernos un ave de palabras, pero tan real en su materia verbal que la vemos atada a la mesa donde Eielson escribe el poema. Éste es el gran camino de la poesía visual de vanguardia: propiciar el salto del lenguaje escrito, desde ser una mera representación de la realidad hasta convertirse en un objeto real de nuestra percepción. O como declaró el gran poeta peruano Juan Ramírez Ruíz, fundador del Movimiento Hora Zero (1970) del Perú, se trata de crear “[un] libro para ver, tocar y oír y gustar. Escrito con todos los signos, un libro donde el mundo ensaye su proyecto, dé una imagen del mundo por alcanzar, y que desencadena ese deseo de lograrlo” (Lutching 299).

Pero volvamos a Huidobro. Dentro de la tradición a la que pertenece Martín Gubbins, el gran maestro de la vanguardia hispanoamericana desarrolló una fundamental zona de poesía visual que fue dejada de lado por la crítica. Este vacío ha sido notablemente subsanado por Rosa Sarabia y su pormenorizado estudio de 2007. Ella sitúa la poética visual del gran chileno en lo que denomina “el desmantelamiento de los modos miméticos de reproducción de la realidad” (21) que –según afirma– habría empezado desde mediados del siglo XIX, y llega al clímax de su máxima eclosión en las vanguardias de los 1920s y en la neo-vanguardia de los 1950s y 1960s. Entre los puntos centrales de esta transformación estaría el cambio del concepto de lo poético, es decir, pasar “del exclusivo territorio del arte verbal a ‘un rasgo potencialmente presente en cualquier actividad artística con independencia del medio’” (26). Esto, por supuesto, implica un cambio también en la actitud del espectador. Adiós a la pasiva contemplación; estamos en la era del observador como “creador participante” (27). Otra idea interesante propuesta por Sarabia es la vinculación que hace de la entraña más honda de la poesía con el elemento del juego –tal como lo plantea Huizinga en su famoso libro *Homo Ludens*: experimentar, jugar con la imagen y la palabra, serían hechos íntimamente relacionados a la más pura libertad humana desde sus orígenes, condición *sine qua non* de la poesía, ajena en absoluto a cualquier intromisión utilitaria. Aquí habría, entonces, una recuperación esencial de la poeisis griega.

En el marco de toda esta concepción que venimos tratando podemos incluir los poemas pintados de Huidobro *Salle 14* (expuestos en el foyer del teatro parisino Edouard VII (1922), evento organizado por la galería de arte G.L. Manuel Hermanos), la obra *Tour Eiffel* y la sección “Japoneerías de estío” de *Canciones en la noche* donde está el emblemático “La Capilla aldeana”. Señalemos con Rosa Sarabia que los “poemas-cuadros” –como los llama José Miguel Oviedo en su monumental *Historia de la literatura hispanoamericana*– “a la figuración de la manuscritura se le suman el color y una dimensión mayor cuya enmarcación confiere a estos *poéms peintre* calidad de cuadro, y un status ontológico de obra de arte” (39). Efectivamente son cuadros, pero también son poemas. He aquí la clave del asunto. Es decir, es pintura y es poesía. En este sentido afirma Sarabia: “la zona limen propiciaría la superación de toda oposición entre imagen y palabra, como también su correspondencia analógica, reforzando así lo que de común no tienen” (29). Y completa el pensamiento:

“Cada una en el encuentro con la otra buscaría la especificidad ausente en su sistema: la escritura figura mientras que la imagen se hace legible, literal y metafóricamente hablando” (29).

Con esta somera introducción podemos entrar a lo que nos ocupa: la obra del poeta Martín Gubbins. Comencemos por su *Álbum* de 2005. Heredero de una línea en la que destacan Vicente Huidobro y el grupo de los concretistas brasileños, nuestro autor inicia su libro con un poema visual que en realidad es un dibujo. La ilustración podría ser abstracta –quizá lo es– aunque para nosotros caprichosamente funcionaría como un manifiesto contra la tradición de la poesía escrita: una especie de teclado de máquina de escribir mecánica se deshace ante nuestros ojos. La obra es denominada “Se vende”, es decir, pasa a mejor vida como trasto obsoleto. Luego seguimos el “itinerario”, o sea un viaje –como llama Gubbins al orden de los poemas– encontrándonos con un texto sobre la nieve en el cual las letras –como los copos– son irregulares en su diseño, trabajadas como si fuera una foto o película movida, y allí están los copos cayendo, celebrando el nacimiento de Simón Gubbins. Más adelante el poeta combina poemas lineales referidos a la condición metafísica de la existencia humana: “Camino por calles antiguas/ Creo que soy inmortal” (12), o relacionados al tópico de Ouroboros –la serpiente que se muerde la cola– símil del infinito devenir tan caro a los herméticos: “pasajero borosouro el trance la fiebre/ el veneno la inspiración del viajero/ es no llegar el viaje es un fin/ y el fin al final es sentir/ viento en la frente” (13). Graficando el tema, Gubbins juega con la palabra ouroboros y escribe “borosouro”, “soroboru”, “borosourosoroboru”, o sea, la palabra se está mordiendo la cola también, comiéndose a sí misma, lo cual sería un símil del viaje y –en última instancia– de la experiencia humana: nos vamos devorando constantemente hasta la definitiva devoración que sería la muerte. Pero el último verso del poema –sintomáticamente– nos impele: “mira allá mira allá mira allá” (13). Es decir, hay algo al otro lado, y además el ojo –la percepción visual– nos aguarda en las próximas páginas. A eso me refería cuando decía que el poeta combina poemas tradicionalmente escritos, con otros en los que los versos, o mejor dicho las líneas adquieren su propio itinerario (otra alusión a la forma en que se califica al índice): pueden principiar en una esquina de la página (Oh, siempre Mallarmé, tendríamos que recordar aquí...) y dibujar su particular trayectoria, como un reguero de hormigas que deambulara por el espacio rigurosamente en fila recta. Y entonces tenemos que mover el libro de su posición consuetudinaria, y ponerlo de costado o de cabeza si es preciso para poder leer los signos. Incluso hay que usar un espejo en ciertos tramos. Aquí queda clara la participación activa del lector en este tipo nuevo de poesía.

Por otro lado, justo es señalar la dimensión intertextual con la que trabaja Gubbins, hasta aquí con la obra de Gonzalo Millán, W.H. Auden y Elizabeth Bishop. Pero lo más interesante por su extremismo poético –óptico y conceptual– es que hasta la lluvia –no de la que se habla, sino que está en un poema– es un intertexto de la lluvia que cae en las calles de Londres y –a veces– (se nos informa) en las de Santiago de Chile. Sobre este punto, podemos comentar el poema “En una estación de metro” que parte del famosísimo y breve texto de Ezra Pound, convertido aquí en una excelente visión entrañable del sujeto poético situado en South Kensington, Londres, en medio de la multitud, dentro de la cual nos habla de su personaje: “Miguel dónde se fue se me perdió otra vez ahí está en la máquina de los boletos se aburrió de hacer la cola parece que ve poco está sin lentes se agacha aprieta un botón intenta meter un billete por la ranura hoy la máquina no recibe billetes hay un tremendo letrero que dice que no” (21). Lo que quiero resaltar es no sólo la composición

gráfica del texto semejando el hormigueo disperso de la muchedumbre urbana en un preclaro espacio de concentración humana como es la susodicha estación del sub-way –la imagen cuadrada parece una fotografía en blanco y negro– sino la capacidad de Gubbins para elaborar un texto con un tópico representativo de la poesía realista conversacional (descripción de la ciudad tentacular) transformado aquí a otra dimensión por la magia de lo visual y el trabajo con el espacio. Podríamos hablar en este sentido de un paso adelante o –si se quiere– de una renovación del coloquialismo, esa gran vertiente de la letras hispanoamericanas que principió con la auroral antipoesía de Nicanor Parra hacia 1954.

La riqueza de *Álbum* es muy amplia y despliega casi todo el abanico de posibilidades que la tradición moderna de la poética visual nos otorga. Tenemos los poemas escritos en circunferencia, el rectángulo letrista, las sílabas o fonemas sueltos en el firmamento, versos montados unos sobre otros, y por supuesto el caligrama. Por otro lado varios poemas se sustentan intertextualmente, ya sea en el *Ulises* de Joyce, en proyectos arquitectónicos como el ensanche de la ciudad de Barcelona, los sonidos de una instalación sonora, la “Maja” de Goya, o los graffitis de La Alhambra. Como puede verse (aquí el uso de este verbo es literal) ya sea la cultura –entendida como producción de arte– o la simple y llana realidad real le sirve al atento poeta para sus experimentos y realizaciones. Sobre su aproximación y extracción de la Realidad y lo culto –simultáneamente–, queremos referirnos al poema “El cielo de los Medici”. En la nota respectiva se nos informa que el cielo de dicha página es el cielo de la Capilla de los Príncipes de Medici, en Florencia y lo que tenemos ante la vista es un pequeño círculo en blanco. Esta hermosa traslación me recuerda a algunas de la obra *Canto visible* de Eielson, en una de cuyas páginas encontramos una línea que entra a la superficie del libro desde la parte superior y prosigue su rumbo hasta la base del impreso, donde reza este verso: “Esta vertical celeste proviene de alfa-centauro” (Padilla, *Nudo/Homenaje a Jorge Eduardo Eielson* s/n). Y mencionamos otra vez a Eielson, no sólo por su aporte de aquel momento a principios de los 60s, que coincide con *Blanco* de Octavio Paz y la poesía concreta de los hermanos de Campos en el Brasil (aunque es justo señalar el rol de liderazgo que le cupo a estos últimos en el ámbito latinoamericano e incluso mundial). Es interesante la comparación porque Eielson había cerrado la primera gran fase de su devenir con el cuasi silencio de *Papel* que mencionábamos al comienzo, mientras que Martín Gubbins ha derivado en la construcción de un nuevo libro de poesía, publicado este 2010 en Santiago de Chile y titulado *Fuentes del Derecho*, escrito en un aparente modo tradicional: versos, sencillamente versos. Ya veremos por qué afirmamos que se trata de una apariencia tradicional. Tendríamos que empezar anotando la podedrosa impronta de Nicanor Parra y sus antipoemas en la poesía chilena, latinoamericana e hispánica. Quiero decir, la revolución coloquial que practicó Parra partió en dos la historia de la modernidad poética. A partir de él, todo fue posible en poesía en los términos de la oralidad sometida al trabajo de los creadores. Pensamos que en esta línea debe verse un libro como *Fuentes del Derecho* de Martín Gubbins. Y en su decurso también el elemento irónico como poder central desde donde se irradian sus mayores logros.

Desde el título –que copia el nombre de un texto alusivo al tema en el campo de la abogacía– ya estamos notificados (y uso aquí a propósito este verbo por sus connotaciones jurídicas) de que se trata de una parodia. El primer poema nos pone en alerta –por oposición– de la contradicción que se sostiene: “Uno/ Unico/ Unívoco/ Unísono/ Unitario/ Univalente/ . . . Sólo los números/ Tienen un solo sentido” (Gubbins 11). Es decir, contra la

semántica de la supuesta unidad o mejor univocidad del lenguaje, se afirma que sólo las cifras poseen dicha cualidad. Primera negación de la supuesta corrección o exactitud que debería estar en la base de toda argumentación jurídica verdadera. Absolutamente todo sería una manipulación del lenguaje. Esto me recuerda una famosa conseja de la zona rural de Catacaos, cerca de la ciudad de Piura –costa norte del Perú– donde yo nací: Un campesino discute con otro en el valle y le argumenta: dos más dos son cuatro. No compadre, le responde su interlocutor: dos más dos son cinco. Y así están media hora en este contrapunto. Hasta que uno de ellos le dice al otro: Compadre voy a preguntarle a mi abogado para que me diga la verdad. Va donde éste y le dice: Doctor, dígame por favor cuánto es dos más dos. Y el abogado muy tranquilamente le contesta: Cholo, cuánto quieres que sea... Como ven, la sabiduría popular pone de manifiesto la extraordinaria capacidad de manipulación que sobre el lenguaje puede tener un abogado defendiendo una causa. Y la verdad no tiene nada que ver aquí.

La notoria relatividad que puede haber en una argumentación judicial se nos presenta de arranque en el poema “Hipótesis” del libro que comentamos: “La inteligencia es limitada/ Las decisiones afectan/ Dan la razón/ La niegan” (13). Y antes con sabor parriano: “El bosque se reproduce/ Cualquiera puede fundar/ Su propia escuela/ Subirse a un bus/ Cepillarse los dientes/ Leer el Diario/ Votar/ Hacer preguntas” (12). Porque en realidad no es sólo el artificio de la mascarada social lo que se socava aquí, sino en última instancia, el absurdo de la experiencia humana. Sobre el asunto de la verdad, también se nos pone en claro que es un concepto sujeto a la manipulación en el ámbito del foro procesal: “Debemos contentarnos/ con una verdad formal” (15). O “La verdad se decide/ . . . La verdad se gana/ . . . La verdad se transa” (16). Pero en la segunda parte del poema se nos advierte: “La verdad patente del sol/ La verdad del día/ La verdad de una chimenea/ La verdad de una ampollita/ Esa no es la verdad judicial” (17). Y la culminación: “Todos los juicios son/ Como si/ Un hecho ocurrió/ Un hecho/ Un hecho ocurrió/ Un hecho/ No ocurrió/ Juan/ Juan ha robado/ Juan/ No ha robado/ Pedro debe/ Tanto a José/ Pedro nada/ Debe a José/ Nadie sabe/ Nada/ Nadie vio/ Nada/ Nadie oyó/ Nada/ Nadie sabe/ Nadie dijo/ Nada/ Nadie/ Nada” (19). Y los dos últimos versos del poema: “La verdad no es la certeza/ La verdad se archiva” (19). He querido leer toda esta parte del texto para que se aprecie la técnica del poeta. Digamos que se trataría de una acumulación contradictoria, para hacer saltar la magia de la enunciación y del lenguaje, así como el uso de situaciones y vocablos insólitos en el decurso de las imágenes. Por más que se trate de escuetos términos declarativos –en esto es hábil Gubbins manejando un enorme arsenal retórico proveniente del Derecho y el proceso judicial y/o jurídico– hay una riqueza poética que no sólo está en el perfectamente configurado ritmo, sino en la denuncia –desde el punto de vista humano– de la gran hipocresía social y cultural que constituiría el entero sistema de las leyes en nuestro mundo. Y el relumbrón poético anida en la inesperada planicie mental en la que súbitamente aterrizamos. Leamos por ejemplo, el poema “Causa”: “Causalidad/ Causa en curso/ Causa adecuada/ Causa eficiente/ Causa remota/ Causa indirecta/ Causa mediata/ Probable/ De pedir/ Sobreseída/ Razonable/ Causante/ Causahabiente/ Causar/ Sin causa/ Por causas/ Casualidad” (31).

De entre el manojo de poemas del libro destacan –en mi parecer– textos como “Declaración universal” en el que el poeta –burla burlando– juega con las frases hechas de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, para poner en evidencia que justamente ocurre todo lo contrario en la realidad cotidiana e histórica de este planeta. Y este efecto se consigue

gracias a la supresión de las palabras que completarían la alocución: “Todo individuo tiene derecho a/ Nadie estará sometido a/ Todos tienen derecho al/ Todos los seres humanos son” (35), y así sucesivamente. Otro poema muy interesante, porque grafica claramente la injusticia de la administración de justicia en nuestros países sudamericanos y revela la contundencia del estilo asumido por Gubbins en este libro, es el denominado “Suma”: “En lo principal/ Ejerce derecho que indica/ En el primer otrosí/ Formula petición que señala/ En el segundo otrosí/ Se dé curso a los autos/ En el tercer otrosí/ Solicita una audiencia/ En el cuarto otrosí/ Acompaña documentos/ En el quinto otrosí/ Presenta lista de testigos/ En el sexto otrosí/ Solicita fotocopias/ A costa del solicitante/ En el séptimo otrosí/ Se tenga presente/ En el octavo otrosí/ Poder” (45). Ésa es la barrera final contra la que el ciudadano de la calle se encuentra en la soledad de sus litigios.

Igualmente destacables son “Preguntas” conformado por lo que podríamos llamar una ametralladora de interrogaciones, elaborado también con la retórica de los documentos procesales pero dotado de una densidad metafísica que lo distingue. O “Servicio al cliente”, que trabaja con las voces de las contestadoras automáticas telefónicas y elementos centrales de la religión católica en una muy sugerente combinación lúdica, “La pista de un consumidor”, feroz diatriba contra la sociedad de consumo, y el poema “Declaración”, notable en su conseguida oralidad, cerca de la poesía sonora que también ha transitado con éxito Martín Gubbins, en un CD trabajado –al alimón– con el poeta norteamericano John Bennett.

Y lo más loco es la constancia hecha por Notario Público de la existencia real del poeta. Aquí la gran ironía del libro cierra el círculo, porque –con una sonrisa en el rostro– el poeta parece decirnos: “aunque parezca mentira, estoy vivo”. O quizá: “solo con este documento notarial se puede probar la existencia de una persona”. O lo que es lo mismo: “todo debe verificarse en el mundo del Derecho y la legalidad para ser” pero ya vimos –y es lo que el libro demuestra– aquel declarativo mundo es una hueca, falsa representación de una vida que –como quiso Rimbaud– *está en otra parte*.

Bibliografía:

- Eielson, Jorge Eduardo. *Vivir es una obra maestra*. Madrid: Ave del Paraíso, 2003.
 Gubbins, Martín. *Álbum*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2005.
 —. *Fuentes del Derecho*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2010.
 Luchting, Wolfgang. *Escritores peruanos que piensan que dicen*. Lima: Editorial Ecoma, 1977.
 Padilla, José Ignacio (ed.). *Nudo/Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2002.
 Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007.

Fecha de recepción: 22/10/10
 Fecha de aceptación: 26/3/11

¹ Roger Santiváñez participó en las agrupaciones La Sagrada Familia y Hora Zero, y fundó el Movimiento Kloaka. En Perú trabajó como periodista, guionista y profesor, y viajó a Estados Unidos para realizar su doctorado en Temple University, con una tesis sobre Enrique Lihn

² Este artículo es una versión ampliada de la ponencia leída en The 2nd Avant Writing Symposium (Rare Books & Manuscripts Library. The Ohio State University Libraries. Columbus, Ohio, USA. August 19-21, 2010)

