

**LA PROPUESTA VISUAL DE ALBERTO HIDALGO. UN ANÁLISIS DE LOS
POEMAS DE *QUÍMICA DEL ESPÍRITU* (1923)**

**THE VISUAL PROJECT OF ALBERTO HIDALGO. AN ANALYSIS OF THE
POEMS OF *QUÍMICA DEL ESPÍRITU* (1923)**

Hagi Trujillo Carrasco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
hagi.trujillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3844-4972>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.118>

Fecha de recepción: 14.12.21 | Fecha de aceptación: 17.01.22

RESUMEN

El presente trabajo busca demostrar que ciertos textos del poemario *Química del espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo se configuran como «poemas visuales», y a partir de esta premisa se realizará un análisis de los mismos. Para esto, se acudirá a las categorías teóricas sobre poesía visual propuestas por autores como Pamela Medina, Nelson Suarez, Fernando Rodríguez y Eduardo Chirinos. De esta manera, se pretende evidenciar que el empleo de la visualidad no responde simplemente a un afán decorativo, sino que se trata de una elección necesaria para aumentar la expresividad de los textos de una manera que el aspecto verbal no podría lograr por sí mismo. En otras palabras, los poemas visuales de *Química del espíritu* recobran la realidad material de la poesía e intentan representar aquello de lo que se está hablando, cuestionando los límites del lenguaje, del arte y de la vida del hombre moderno.

PALABRAS CLAVE: Alberto Hidalgo, poesía peruana, vanguardia, análisis, poesía visual.

ABSTRACT

This article aims to prove that certain texts in Alberto Hidalgo's poetry book *Química del espíritu* (1923) fall under the category of «visual poems». Considering this premise, an analysis of these texts will be carried out later. In order to achieve this, theoretical concepts about visual poetry proposed by Pamela Medina, Nelson Suarez, Fernando Rodríguez and Eduardo Chirinos will be used. In this way, it will be shown that the use of visuality does not simply respond to a decorative desire, but it is a necessary choice to increase the expressiveness of the text in a way that the verbal aspect could not achieve by itself. In other words, the visual poems of *Química del espíritu* recover the material reality of poetry and attempt to represent what is being said, questioning the limits of language, art and the life of contemporary man.

KEYWORDS: Alberto Hidalgo, Peruvian poetry, avant-garde, analysis, visual poetry.

Alberto Hidalgo es una figura particular de la poesía peruana. Este vate arequipeño es considerado un «poeta menor» por algunos críticos, tales como James Higgins (2006) o Jorge Cornejo Polar (1998). No obstante, si se observa detenidamente su trayectoria literaria, se llegará a la conclusión de que Hidalgo dista de ser un personaje insignificante, pues cuenta con una fructífera obra entre la que destacan sus poemarios *Química del espíritu* (1923), *Simplismo: poemas inventados* (1925) y *Descripción del cielo, poemas de varios lados* (1928). Además, es importante destacar su activa participación en la escena vanguardista de la época. Por ejemplo, su trabajo como editor y promotor cultural se resalta en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), donde también participaron Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro. Aquella antología buscaba atestiguar la renovación de la literatura hispanoamericana del siglo XX¹. A su vez, cabe mencionar que Alberto Hidalgo elaboró una propuesta teórica propia denominada «simplismo», la cual aplicó en sus propias creaciones literarias. Esta teoría estética se presentaba como “una independencia innovativa que rompe con las formas del pasado sin ser imitación de otras expresiones contemporáneas” (Forster, 1999, p. 175). Para el simplismo, el elemento fundamental de la creación poética es la metáfora. El mecanismo principal para su creación es la reducción de los segmentos sintácticos a unidades pequeñas para controlarlos mejor y, así, otorgarle autonomía a cada verso o grupo de versos.

El objetivo principal de este artículo académico es demostrar que en el poemario *Química de espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo hay poemas que se inscriben en la categoría de poesía visual, ya que utilizan el espacio de la página, la libre disposición de los versos e incluso la iconicidad. Más que por un afán ornamental, la visualidad empleada por el poeta peruano responde a una necesidad expresiva muy relacionada al vanguardismo. Los poemas visuales de *Química del espíritu* guardan un cuidadoso trabajo en el aspecto formal (verbal y visual) que busca engendrar significado. Existe, por lo tanto, una propuesta poética compleja que fue subestimada por la crítica inicial de la obra de Hidalgo y que representa una rica fuente de investigación para los estudios literarios actuales ligados a la poesía visual.

¹ En un libro en el que se aborda el *Índice*, Alberto Rodríguez (2018) explica cómo Hidalgo construye (en el prólogo de la ya mencionada antología) un discurso irónico en el que se pone en crisis la noción política de americanismo y la eleva a una dimensión poética y espiritual. De esta manera, se ejemplifica la actitud cuestionadora y vanguardista del vate peruano frente a la coyuntura política e intelectual de su tiempo.

1. LA CRÍTICA LITERARIA Y ALBERTO HIDALGO

En su artículo “Recepción crítica de la poesía de Alberto Hidalgo” (2012), Brenda Camacho ofrece un detallado y pertinente balance de la cuestión sobre el poeta peruano. En este balance, se evidencia la polaridad que generó el autor de *Descripción del cielo* en la crítica literaria del siglo pasado. José Carlos Mariátegui (1928) por un lado, valora la figura de Hidalgo, pues supuso una renovación en el ámbito de la cultura y, tras pasar por todas las escuelas del arte moderno (en sus inicios se evidencian influencias del futurismo de Marinetti), llega a una poética propia: el simplismo. Por otro lado, Estuardo Núñez (1992), si bien reconoce el mérito de Hidalgo para intuir el rumbo que tomaría la poesía peruana, asevera que este no logra trascender en su poesía ya que “crea” a partir de una idea o una fórmula y no a través de un sentir. Además, para Núñez, el autor de *Panoplia lírica* nunca llega a una creación netamente original.

Por su parte, Luis Monguió (1954) postula que en Hidalgo se observa una dialéctica entre el modernismo y el vanguardismo: en sus primeros poemarios conviven el discurso y las temáticas futuristas con la técnica modernista, pero a partir de *Química del espíritu* ya nos encontramos ante una poesía netamente vanguardista a raíz de que asimila las técnicas literarias de los ismos europeos. No obstante, Monguió declara que la teoría estética de Hidalgo no es completamente auténtica pues coincide con el ultraísmo. Así, luego se mencionan brevemente las opiniones de otros críticos tales como James Higgins y Jorge Cornejo Polar, quienes no observan en la obra del escritor arequipeño una creación original ni de valor sustancial en la tradición literaria del país.

El texto de Brenda Camacho (2012) también hace hincapié en la exclusión de la obra de Alberto Hidalgo en el canon literario peruano, con lo cual se fortalece su imagen de «poeta menor». Como ejemplo, nombra la primera antología de poesía peruana del siglo XX que fue llevada a cabo por Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, en donde no se incluye al autor de *Química del espíritu* ni a otros autores importantes en la escena vanguardista. Esta antología se configura como la recopilación de los autores fundamentales de las letras peruanas y solo «lo mejor» de la literatura nacional aparece en sus páginas. Otra insigne recopilación de poesía peruana es la de Alberto Escobar, en la cual, si bien aparece el poeta simplista, se encuentra en un lugar extraño de la tradición poética nacional: no se logra percibir cuál sería su aporte en nuestras letras.

Merlin Forster (1999) expone la relación entre la figura de Hidalgo y el vanguardismo: su actitud confrontadora y sus propuestas experimentales son características propias del joven vanguardista de su época. Luego, Forster ofrece una esclarecedora y sintética explicación de la propuesta estética del poeta peruano: el simplismo. El simplismo rompe con las formas del pasado, distanciándose de los valores musicales y de la retórica. Con esta poética, Hidalgo busca un arte propio y espontáneo al enfocarse en la letra y la palabra (materias primas de la poesía), así como también al darles mayor importancia a las pausas. Para finalizar, Forster analiza algunos poemas simplistas en los que se hace uso del espacio poético visual. Se colige que los poemas visuales de Alberto Hidalgo se valen del contraste de planos verticales y horizontales, y de las lecturas invertidas para su concepción llevando al lector a acercarse al texto de una manera distinta a la tradicional.

Camilo Fernández Cozman (2005) identifica la relación entre la metáfora vanguardista y la poética de Alberto Hidalgo. Primero, afirma que la metáfora es una forma de conocimiento analógica y asociativa que tuvo una gran acogida en las creaciones literarias de la vanguardia, especialmente el ultraísmo. Luego, explica brevemente la propuesta del autor de *Simplismo*, para quien la poesía es el arte de pensar en metáforas. Las palabras y los signos constituyen artificios para comunicar sentimientos y siempre tienen un aspecto simbólico. Se evidencia que, en los textos líricos de Hidalgo, la metáfora cumple un rol fundamental, pues cuestiona el papel referencial del lenguaje y su concepción como entidad transparente.

Para José Ignacio Padilla (2008) el poemario *Química del Espíritu* de Alberto Hidalgo es un libro de transición ya que, mientras critica la mimesis del naturalismo, sigue siendo referencial; y utiliza, simultáneamente, formas icónicas y métrica tradicional. Padilla afirma que los seis textos icónicos del libro son diagramáticos, ya que la emulación se busca a través de la organización del poema y por el espacio en la que esta se da. Así, la representación de los textos no es enteramente verbal ni enteramente visual, sino que surge de la tensión entre ambos aspectos. Se destaca, entonces, esa doble vertiente de la poesía de Alberto Hidalgo, donde se percibe la ironía de un sujeto que revisita lugares comunes de la poesía, pero manipula de manera innovadora las formas tradicionales.

Fernández, Tahua y Ticona (2021) señalan que Hidalgo remarca al lector su papel activo en la construcción del sentido de los poemas. De esta manera, el vate arequipeño anuncia las teorizaciones posteriores de Umberto Eco, quien desarrolla el concepto de obra abierta, la cual exige la participación del lector en el texto literario. Luego resaltan la influencia que tuvo Friedrich Nietzsche y su concepción de la metáfora en la poética de Hidalgo, dado que se observa incluso un fragmentarismo discursivo que lo relaciona con la propuesta ultraísta, y lo aleja de Rubén Darío y la estética modernista (en la cual la unidad textual es imprescindible). Además, destacan la influencia de Stéphane Mallarmé en la obra del autor de *Química del espíritu*: la concepción de que el poeta debe sugerir y no simplemente expresar las ideas de manera directa. Este acto de sugerencia va a suponer el uso creativo del espacio en blanco de la página, lo cual, a su vez, remarca la importancia de las pausas en el discurso poético.

2. MARCO TEÓRICO

En el presente trabajo se intenta demostrar que en los poemas “Sabiduría”, “Elevación”, “Suicidio” y “Jaquica” se emplea la visualidad, no como un elemento decorativo, sino como un rasgo fundamental para la construcción semántica del texto. Así, los poemas visuales de *Química del espíritu* representan en su totalidad (verbal y visual) aquello de lo que se está hablando, y se cuestiona los límites del lenguaje, del arte y de la vida del hombre moderno. Para el marco teórico de este trabajo se han tomado las ideas y los conceptos de diversos textos que estudian la poesía visual.

Pamela Medina (2016) afirma que entre la literatura y la pintura surge no solo la relación entre palabra e imagen, sino también la posibilidad de «ver» el rostro pictórico del lenguaje. Esta posibilidad es denominada por ella como *ojo de la palabra*, y a partir de este concepto se busca contemplar la obra de autores que vinculen su producción escrita con un registro visual que adopte o tensione la palabra. Asimismo, sostiene que, con el verso libre, los poetas dejan de lado el molde métrico y se permiten experimentar variaciones en la estructura gráfica siguiendo un ritmo personal. Una vez quebrado el molde tradicional, se libera el verso, la lectura y el poema de los márgenes de la página. Mallarmé le devuelve la propiedad espacial al poema, lo cual está muy ligado con el aspecto musical. El poema deja de ser lineal y se vuelve constelar, ya que se ingresa a una lógica de mosaico que atiende a coordenadas espaciales.

Según Medina, es así como se configuran los poemas visuales, es decir, con los que la poesía recupera su realidad material: ya no se trata simplemente de lo que diga el poema, sino de lo que el poema es en su totalidad. Si el poema también se configura como una inscripción que delimita el vacío o la hoja en blanco, se colige de las ideas de Pamela Medina que, en la poesía visual, se debe tomar en cuenta la iconicidad, la diagramación, la tipografía y hasta el mismo espacio en blanco². Para Medina, gracias a estas interacciones semánticas y ópticas se puede activar el carácter lúdico del arte y el rol del lector pasa a un primer plano. Además, con la poesía visual es cuestionada la función comunicativa del lenguaje por la dimensión plástica de la palabra.

Nelson Suarez (2011), por su parte, propone el concepto de poema visual figurativo: un texto lírico que dispone, delinea o forma la figura de una cosa, la cual se percibe sensorialmente por el sentido de la vista. Este tipo de poesía dirige la mirada del lector a su configuración textual y es a partir de esta organización que puede comprenderse. Suarez ofrece una propuesta metodológica para la lectura de este tipo de poemas en donde el diseño es clave para el entendimiento de los versos. Así, el desciframiento del poema visual figurativo se consigue a través de una doble entrada: la operación de contemplación y la operación de lectura. En la primera se presta especial atención a la figura del poema. El lector percibe una totalidad visual configurada en la página junto al título del texto. En la segunda, se lee el contenido verbal escrito. Se trata de una tarea más analítica, ya que se determina la organización visual de la figura en relación con los versos que la configuran. Este método será utilizado en el análisis de los poemas de *Química del espíritu* en el presente trabajo.

Suarez también ofrece una categorización de la poesía visual figurativa. En primer lugar, se encuentra la modalidad mimética, la cual reproduce configuraciones esquemáticas de objetos a partir de ser trazadas por los grafemas de la escritura alfabética. La segunda modalidad es la mixta; en ella, tanto los grafemas como los íconos mantienen su forma visual independiente, de modo que al yuxtaponerse la figura icónica puede posicionarse al lado, encima o intercaladamente entre los poemas escritos. En tercer lugar, aparece la modalidad abstracta, que es la más común en la producción vanguardista. En

² En el prefacio de su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, Mallarmé ya escribía sobre el protagonismo de los «blancos» en el texto lírico que estaba presentando, así como también la importancia de la página como unidad. Por ello, se debe tomar a Mallarmé como un antecedente poético fundamental de la denominada poesía visual.

ella se producen poemas con figuras abstractas geometrizadas (de tendencia no-mimética) como círculos, arcos, líneas verticales, horizontales, oblicuas, etc.; que se encuentran distribuidas en la página en una composición visual organizada. Suarez también propone una cuarta categoría denominada “poemas del porvenir”, donde incluye “Jaqueca” de Alberto Hidalgo y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, pues estos textos no logran inscribirse a cabalidad en las tres primeras categorías propuestas³.

Por otro lado, Fernando Rodríguez (2012) define la poesía visual como un tipo de diseño que produce poemas-objetos. Los componentes principales de un poema visual son los versos, el sustrato en donde se escriben o imprimen como texto y el sistema de composición que articula esos primeros elementos para su desciframiento e interpretación. Rodríguez menciona que no se puede hablar de poesía visual sin tomar en cuenta el verso libre, el cual nace a finales del siglo XIX. Esta modalidad versal rompe con la secuencia horizontal de la escritura y sobrepasa el significado propio de las palabras para producir nuevos sentidos a través del diseño gráfico del texto. A partir de la composición visual, el lector podrá obtener diversas sensaciones; por ejemplo, densidad y lentitud cuando los versos sean largos o el poema no se encuentre dividido en estrofas, ligereza cuando se encuentren líneas cortas, y muchos otros efectos tales como la armonía, el equilibrio, el vaivén, la circularidad, el caos y la disgregación. Rodríguez también hace referencia a la importancia en la poesía visual de los blancos (pausas), el encabalgamiento y la diagramación de la línea (fluyente, dividida, escalonada, vertical, etc.).

Finalmente, Eduardo Chirinos (2012) declara que la alianza entre la expectativa visual y la auditiva con relación al silencio es lo que permite la doble vertiente experimental de la poesía: gráfica y sonora. Como ejemplo de esa alianza, se pregunta ¿qué tan distinto es el silencio de la versura, que supone una suspensión acústica, respecto del vacío del blanco (en la página) que se entiende como la suspensión de la secuencia de significados? Cuando Chirinos asevera que hay poemas que exigen ser mirados y luego leídos (o viceversa), se afianza esta dualidad gráfica-verbal de la poesía visual; por

³ En el caso específico de “Jaqueca”, Suarez (2011) menciona que se halla desprovisto de verso, componiéndose solamente de un título y “una nube de caracteres, tipografiados y desperdigados como si hubieran sido lanzados a la página por azar” (p. 244). Por ello, postula que la interpretación de este poema es puramente visual, mas no verbo visual; y emparenta este texto con producciones poéticas más contemporáneas como la poesía concreta de los años 50 y 60.

consiguiente, se corrobora la necesidad de una doble entrada en la lectura interpretativa de este tipo de poemas. Además, Chirinos argumenta que el papel afirma constantemente su presencia material y su prodigiosa capacidad de generar significados; en otras palabras, existe una potencialidad comunicativa de la materia. Si bien el autor no se encuentra de acuerdo con la denominación de “poemas visuales”, declara que este tipo de poemas pierden su efecto al solo ser escuchados, motivo por el que es necesario emplear el sentido de la visión para captar todos los significados del poema, así como para advertir ese conflicto entre leer y mirar.

3. LA VISUALIDAD EN *QUÍMICA DEL ESPÍRITU* (1923)

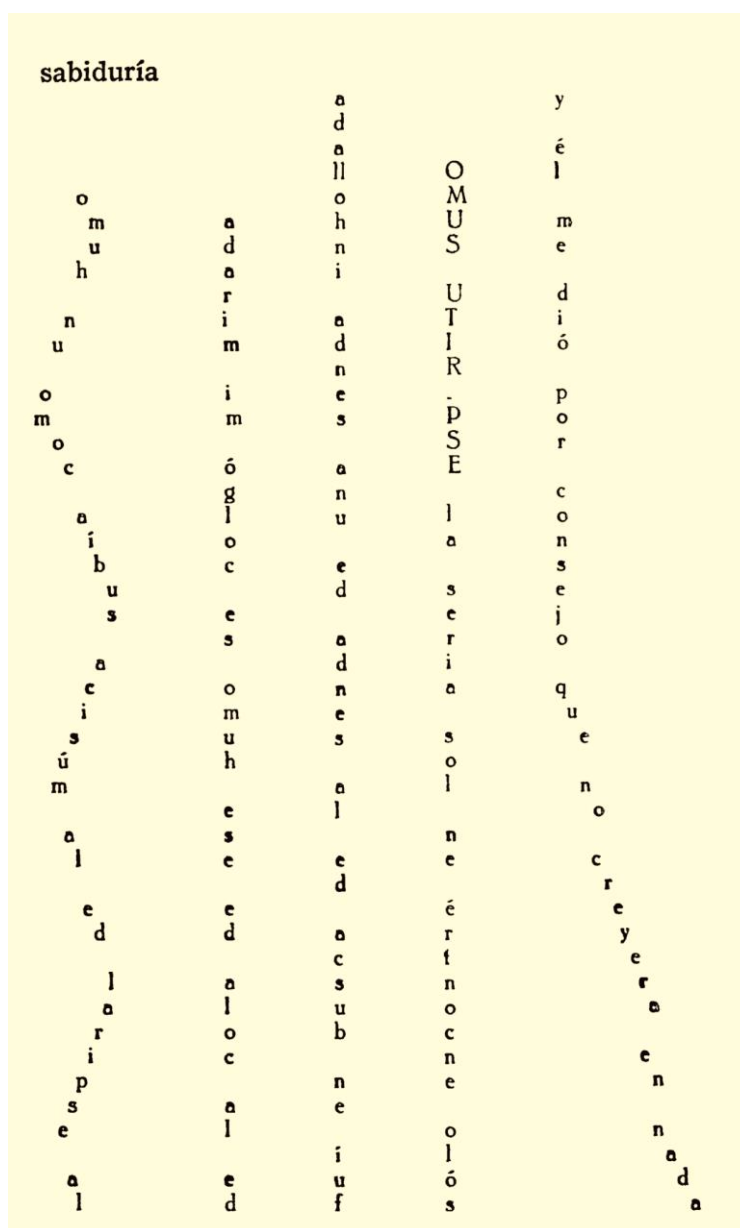
Química del espíritu es el tercer poemario de Alberto Hidalgo. Publicado en Buenos Aires en 1923, este libro se divide en tres secciones. La primera lleva el nombre de “poemas propios” y en ella el locutor realiza un viaje interno “hacia su interioridad con la finalidad de alcanzar un autoconocimiento de sus cualidades intrínsecas” (Camacho, 2014, p. 50). Los textos de esta primera parte del libro se configuran como metapoéticos, ya que se reflexiona sobre el sujeto, el arte y el lenguaje. La segunda parte del poemario se denomina “poemas de la vida múltiple” y en estos textos se ofrece una mirada sobre la relación entre el sujeto y la ciudad que ha sido transformada por la modernidad. Se hace alusión a los artefactos tecnológicos que son manipulados por el ser humano, pero que al mismo tiempo transforman el ambiente y la vida del propio hombre. La tercera sección lleva el título de “poemas suramericanos”, donde aparecen elementos de la naturaleza y del paisaje de dicha región geográfica. Una vez hecho un viaje interno en la primera parte, y una contemplación de la urbe en la segunda, el locutor se inscribe en un plano continental con el cual va a afianzar su identidad e individualidad.

Este poemario cuenta con una anotación final titulada “noticia” en donde el autor declara que dará a conocer su poética propia: el simplismo. Por ello, esta obra se incorpora en un proceso de transición con el cual se vislumbran los elementos de su propuesta estética desarrollada a cabalidad en su siguiente libro *Simplismo. Poemas inventados* (1925). En *Química del espíritu* se evidencia aún una ideología romántica y persisten los tópicos ya conocidos en la literatura tradicional, pero es el plano de la expresión en el cual se muestran matices experimentales y ligados a la modernidad. La novedad en el poemario se manifiesta a través del empleo de la visualidad: se identifica el uso de técnicas poéticas vanguardistas como la tipografía, el caligrama, el uso de la espacialidad

de la página, la disposición no convencional de los versos y el empleo de íconos. En el libro, existen seis poemas que pueden enmarcarse en la categoría de poesía visual, de los cuales se analizarán los siguientes: “Sabiduría”, “Elevación”, “Suicidio” y “Jaqueca”.

4. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “SABIDURÍA”

El primer texto que se analizará pertenece a la sección “poemas propios” y se titula “Sabiduría”. En este poema, el aspecto visual se presenta a través de la disposición espacial y forma de los versos, así como el empleo de las mayúsculas:



(Hidalgo, 2011, p. 40).

Partiendo desde la operación de la contemplación, en el poema “Sabiduría” se observan cinco versos dispuestos de forma vertical. El primero de ellos es una línea ondulada; los versos dos, tres y cuatro son líneas rectas; y el último verso es también una línea recta que, de la mitad para abajo, se fragmenta y sus partes caen diagonalmente. Además, resalta a primera vista el empleo de las mayúsculas en las palabras finales del cuarto verso. Así, este poema se inscribe en la categoría de poema visual figurativo abstracto, debido a que las líneas no están formando la figura de algún objeto en específico, sino que están dispuestas como trazos que no se asemejan a alguna cosa en particular.

Con la primera parte de la operación de lectura, se conoce que el locutor personaje contemplaba “la espiral de la música” subir “como un humo”. En este primer verso se encuentra una sinécdoque, ya que se utiliza la palabra música para referirse al arte, el cual metafóricamente sube como una voluta de humo. En el segundo verso, el hablante indica, utilizando la personificación, que su mirada “se colgó” de la cola de ese humo, es decir, su interés se posó en el arte. En el tercer verso, el locutor personaje abandona su estado contemplativo y actúa: va en busca “de la senda de una senda inhollada”. Según el Diccionario de la Lengua Española (2021), hollar significa “pisar dejando señal de la pisada” (s/p) y el prefijo «in» supone negación o privación. Entonces, se entiende que el hablante fue en busca de una senda que no tenga rastro de que alguien haya pasado por allí antes que él. En el cuarto y el quinto verso, nos informa que en esa búsqueda solo encontró al “ESPÍRITU SUMO”, el cual le dio por consejo “que no creyera en nada”. Así, este nuevo personaje, cuyo nombre da cuenta de una superioridad metafísica, le ofrece un aviso que va en contra de su deseo: el locutor personaje, interesado en el arte, anhela encontrar una senda virgen, pero la verdad que le brinda el “ESPÍRITU SUMO” es que no crea ni en el arte ni en la posibilidad de encontrar una senda inhollada.

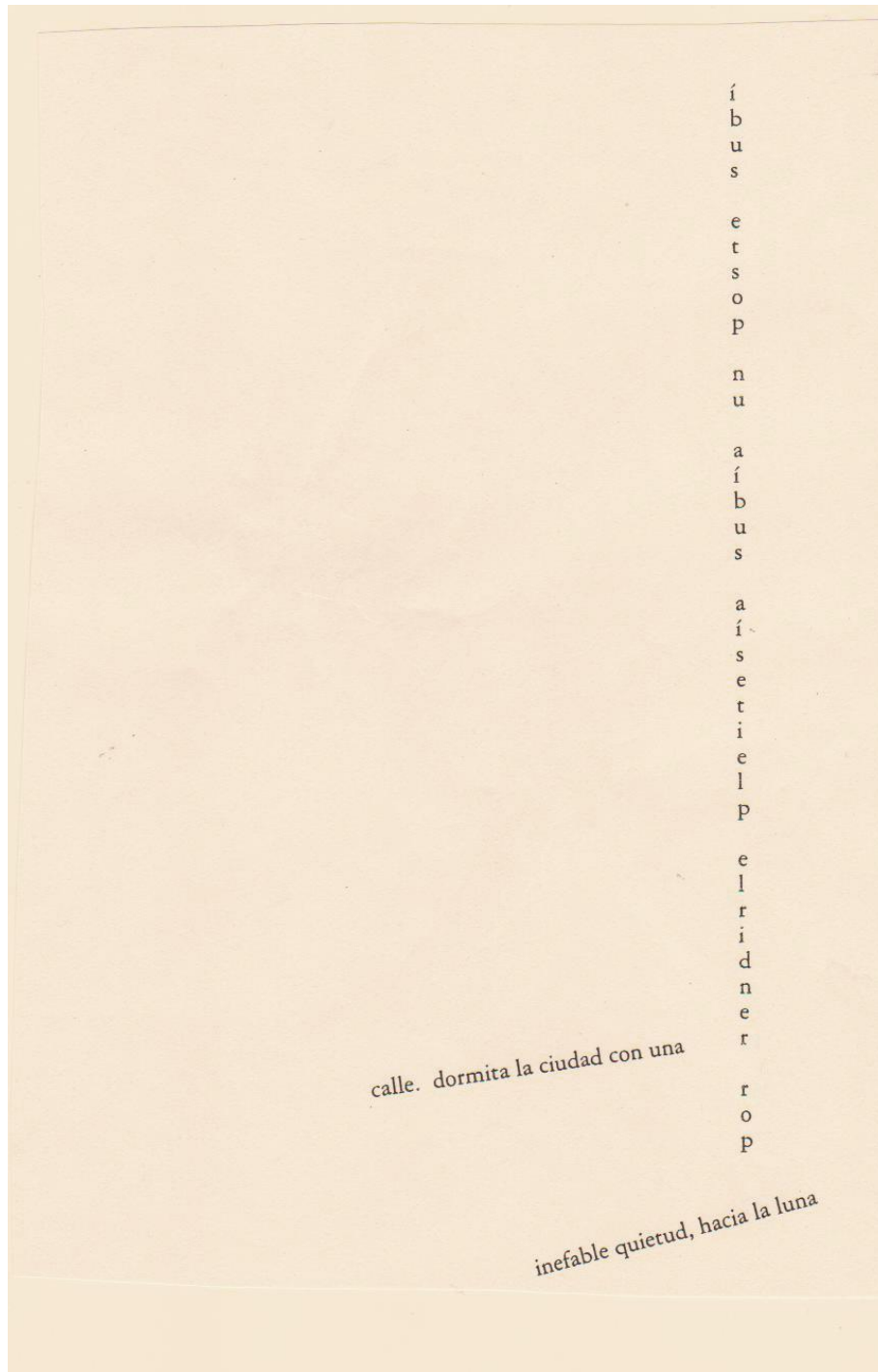
La segunda parte de la operación de lectura supone relacionar lo verbal con lo visual del poema. El primer verso, diagramado verticalmente y de forma ondulada, se condice con “la espiral de la música” que “subía como un humo”; asimismo, al leerse de abajo para arriba el efecto de una elevación se logra cabalmente. Los versos dos, tres y cuatro también están dispuestos verticalmente y son leídos de abajo para arriba; gracias a ello, dan cuenta de esa búsqueda “en los aires” del locutor personaje que intenta seguir al arte y encontrar una senda inhollada. El empleo de las mayúsculas en “ESPÍRITU SUMO”

no solo se condice con lo que representa (una especie de superioridad metafísica), sino que también recalca el impacto de su presencia en la narración del locutor personaje. Esto se representa visualmente en el último verso, el cual es el único que se lee de arriba para abajo: luego del desesperanzador consejo del “ESPÍRITU SUMO”, ya no hay razón para seguir buscando en los aires. La disminución del interés por el arte y por encontrar una senda nueva supone la pérdida de un ideal por parte del hablante. Esta ruptura es representada por el fragmentarismo que se evidencia visualmente en “que no creyera en nada”, pues se cae estrepitosamente hacia lo real.

Se interpreta que, para el locutor personaje, lo que está *arriba* representa lo ideal y lo superior, en contraposición con lo real y lo inferior de lo que está *abajo* (esto se observa en otros poemas tales como “Suicidio”). Al inicio del texto, el hablante observa al arte como aquello que sube, esto es, tiene una concepción idealista del arte como medio para llegar a una superioridad espiritual. Es a partir de dicho interés por el arte que el locutor personaje va al encuentro “de la senda de una senda inhollada”. Esto hace referencia a la búsqueda de la originalidad artística, hecho que modelaba el grueso de las producciones vanguardistas. Pero el “ESPÍRITU SUMO”, que se configura como una autoridad, aparece y le brinda el consejo de no creer en nada: ni en el arte en general ni en la búsqueda de la originalidad tan apreciada por el vanguardismo. En ese sentido, el texto manifiesta que la sabiduría radica en aceptar que estos ideales (y todos los ideales en general) son falsos, y es sabio quien no cree en ninguno. A través de la visualidad del poema se intenta representar ese deseo por encontrar la sabiduría; sin embargo, tras varios intentos por subir a ese mundo idealizado, se llega a una certeza pesimista en el último verso, el cual se configura como una caída estrepitosa hacia la realidad y la verdad. Se evidencia, entonces, que “Sabiduría” es un cuestionamiento hacia el arte y al ideal vanguardista del siglo XX.

5. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “ELEVACIÓN”

El segundo texto pertenece a la segunda parte del poemario que lleva el nombre de “poemas de la vida múltiple”. La visualidad en este poema se remarca no solo por la diagramación de los versos, sino también por el uso del espacio en blanco. Observémoslo y leámoslo:



(Hidalgo, 2011, p. 54).

En la operación de contemplación, el lector visualiza dos versos dispuestos de forma oblicua y uno de manera vertical. En el que se encuentra diagramado verticalmente, se observa que las letras están ligeramente más separadas las unas de las otras que en los dos versos oblicuos. A su vez, lo que más resalta del poema en esta primera contemplación es la página casi libre de versos. Mientras que gráficamente solo se

observan tres líneas, el espacio en blanco asume un protagonismo que no puede ser dejado de lado. Los «blancos» de los que hablaba Mallarmé ocupan en este poema casi la totalidad de la hoja. Guiados simplemente por el título y la visualidad (sin leer los versos), en esta primera operación se puede categorizar al texto como un poema visual figurativo abstracto.

Cuando se llega a la lectura de los versos, estos no hilvanan un sentido lógico integral, puesto que no parecen haber concordancias sintáctico-semánticas entre ellos ni entre las palabras que contienen: “calle. dormita la ciudad con una / inefable quietud, hacia la luna / por rendirle pleitesía subía como un poste subí”. Se entiende que el locutor personaje observa la ciudad dormitar “con una inefable quietud”. El comienzo del primer verso: “calle.”, si bien sintácticamente parece incompleto o fuera de lugar, puede interpretarse como la presentación del escenario en el que se encuentra el hablante. Desde “hacia la luna” hasta “subí”, se identifica un hipérbaton que podría reestructurarse, pero el lector debe elegir cuál elemento seleccionar y cuál omitir. Si se elige el verbo en pretérito imperfecto (“subía”), se expresa lo siguiente: (yo) subía hacia la luna como un poste por rendirle pleitesía (a la luna). En este caso, el locutor personaje está hablando de una acción del pasado que no parece haber sido finalizada. Además, utiliza un símil para comparar su subida con la de un poste, brindándole indirectamente a este objeto inanimado la capacidad de subir hacia la luna, de moverse. Por otro lado, si se toma en cuenta el verbo en pretérito perfecto simple (“subí”), entonces la alternativa sería: (yo) subí un poste hacia la luna por rendirle pleitesía (a la luna). Con esta elección, el locutor personaje habla de una acción pasada que ya ha sido concluida. Incluso, el poste recupera su naturaleza inerte y se configura como el objeto a través del cual se subió hacia la luna. No obstante, en ambas alternativas se evidencia el deseo por *subir* y la pleitesía que se le rinde al astro nocturno. En cuanto al escenario que nos presenta el hablante, es irrefutable que se trata del ambiente urbano (“calle”, “ciudad”, “poste”) durante la noche (“dormitar”, “quietud”, “luna”).

Con la lectura de los versos se puede relacionar el asunto temático y la visualidad empleada en el poema. En primer lugar, el tema de la noche se condice magistralmente con el gran espacio en blanco que ocupa casi la totalidad de la hoja: durante las horas nocturnas, la ciudad duerme. Esta falta de personas en la calle se vincula con la falta de palabras y, cuando la urbe dormita, reina la “inefable quietud”, la cual se representa

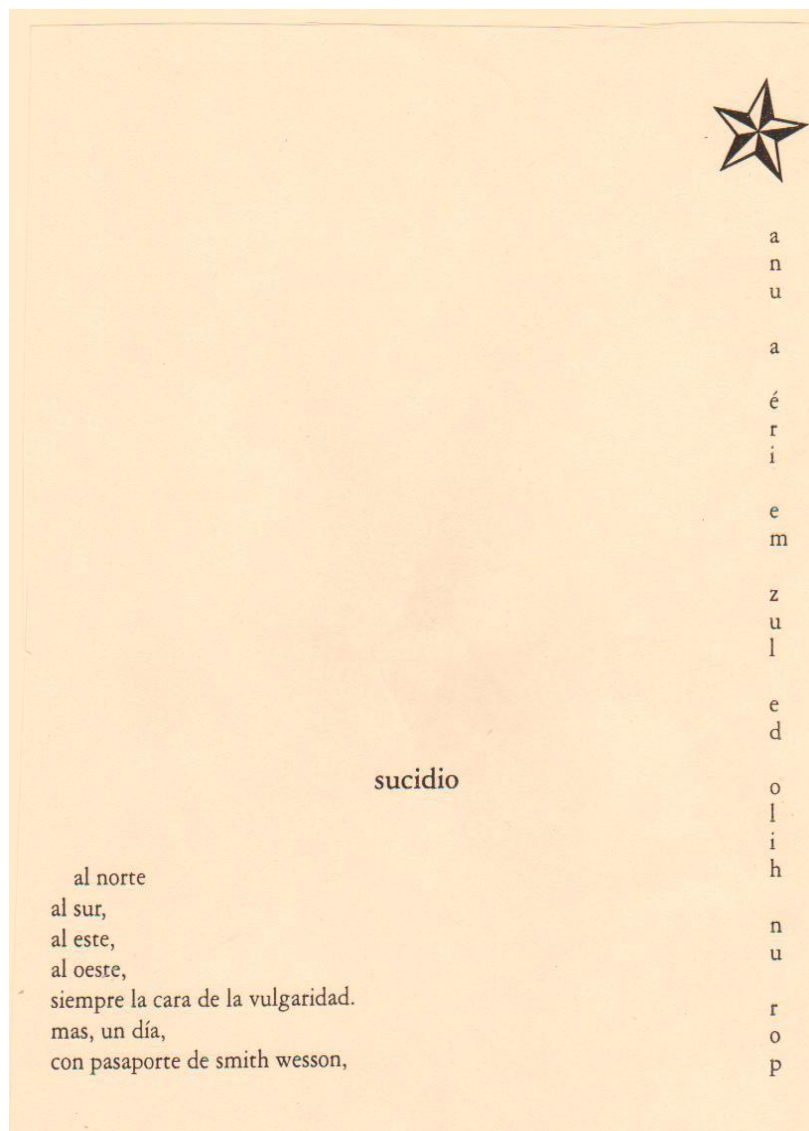
perfectamente con ese gran espacio en blanco que supone pausa y silencio. Luego, el ambiente citadino del que habla el locutor personaje nos permite observar en la diagramación de los versos algo más que simples líneas oblicuas y verticales: aparecen una acera y un poste, como si fuera el dibujo de una calle. Con esta nueva forma de ver el texto, el poema deja de inscribirse en la categoría de poesía visual figurativa abstracta e ingresa a la clasificación del poema visual figurativo mimético, pues los versos están delineando la forma de una calle nocturna. Ahora bien, surge de la lectura otra posible interpretación del verso vertical. Aunque se hayan brindado dos alternativas de cómo leer ese verso, una tercera interpretación supone pensar que “por rendirle pleitesía subía como un poste subí” presenta un corte y no se llega a terminar la idea que quiere manifestarse. Esto se da debido a que el poema está elevándose tanto que llega al límite de la página y se sale del libro; por ello, el lector ya no puede seguir leyendo este verso y se queda abruptamente en “subí”. El explícito título del poema funciona como argumento para esta posible lectura junto con la singular separación de las letras, en ese mismo verso vertical, que dan la sensación de estar expandiéndose.

En este poema se observa un interés del locutor personaje por lo que está *arriba*. Como se explicó en el análisis anterior, ese ámbito simboliza lo ideal y lo superior. No solo intenta subir hacia ese plano elevado, sino que le rinde pleitesía a la luna en tanto entidad que reina en los cielos nocturnos. Si se toma en cuenta la segunda y la tercera interpretación del verso vertical, se concluye que el hablante logró ascender a ese otro mundo durante la noche y se quedó allí, pues no se identifica visualmente un retorno como en “Sabiduría”. Como posible interpretación, se propone que la narración del hablante se trata, en realidad, de un sueño. Por ende, el poema presenta una diagramación visual segmentada y una organización semántica por momentos incoherente y confusa: “calle. dormita la ciudad con una” y “por rendirle pleitesía subía como un poste subí”. También el empleo del blanco de la página da cuenta de una pausa larguísima, incluso soporífera. Tomando en cuenta todo ello, en la aparente simpleza de este poema existen diversas capas de significación. Primero, se observa una calle (los versos forman la imagen de una acera y un poste) durante la noche (el espacio en blanco da cuenta de esa ausencia de gente, de palabras y de sonido). Segundo, se representa la elevación que da título al poema gracias a la diagramación del verso vertical, que asciende tanto que se sale de los márgenes de la hoja. Con esto último se colige un cuestionamiento de los límites del soporte material (la página) de la poesía. Finalmente, con la interpretación del sueño

del locutor personaje, se llega a la conclusión de que el sujeto puede acceder al plano de *arriba* solo mientras duerme, situación que nuevamente cuestiona el límite del hombre para acceder a una vida mejor durante su día a día.

6. ANÁLISIS DEL POEMA VISUAL “SUICIDIO”

El tercer texto de nuestro análisis pertenece también a la segunda sección del libro titulada “poemas de la vida múltiple”. El aspecto visual de este nuevo texto se presenta a través de la posición del título, la diagramación de los versos, el uso del espacio en blanco y el empleo del ícono:



(Hidalgo, 2011, p. 48).

En un primer acercamiento contemplativo, llaman la atención el título al ubicarse debajo de la mitad de la página y el espacio en blanco que se apodera de la parte de arriba. Además, se verifica que siete de los ocho versos del poema están dispuestos horizontalmente y el primero inicia después de un pequeño espacio en blanco. Es evidente la polimetría presente en el poema, ya que advertimos versos breves y extensos. La disparidad entre la extensión de los versos horizontales y su posición, por su parte, permite visualizar una forma irregular. El octavo verso se encuentra diagramado verticalmente en el lado derecho de la página y termina con el ícono de una estrella. Por ello, este poema ingresa en la categoría de poema visual figurativo mixto.

Con la operación de lectura se evidencia la insatisfacción del locutor personaje con el mundo y con su vida. Se mencionan los cuatro puntos cardinales para luego aseverar que en ellos siempre aparece la cara de la vulgaridad. No importa en dónde se encuentre o hacia dónde vaya, el hablante siempre se topa con esa vulgaridad que se define como aquello “que carece de novedad e importancia, o de verdad y fundamento” (DLE, 2022a, s/p). Ante esta falta de sentido para su vida, el locutor personaje menciona que “con pasaporte de smith wesson” se irá a una *estrella*⁴. Así, el hablante manifiesta que, debido a la falta de importancia de todo lo existente, planea ir a un lugar que se encuentre más allá: la muerte. El pasaporte para llegar a la muerte no es un pedazo de papel, sino una pistola. Asimilando su condición vulgar, el hablante planea dispararse con un arma de fuego de la marca más vendida, es decir, un arma sin valor singular pues se trata de un artefacto producido en serie. En ese sentido, aquí se logra identificar el deseo de suicidarse de la manera más banal posible, lo cual va en concordancia con la propia naturaleza del hombre.

En este poema, el locutor personaje también presenta el pensamiento dicotómico de *arriba* y *abajo*. La existencia humana se encuentra en la parte inferior, y para buscar algo mejor se debe salir de dicho plano y ascender. Por ello, el título “Suicidio” y los siete primeros versos que explican la vida gris del locutor personaje se diagraman en la parte inferior de la página, mientras que “por un hilo de luz me iré a una” y el ícono de la estrella se localizan en la parte de arriba. Los siete versos horizontales que forman una figura irregular se condicen con lo que se expresa en ellos: la falta de fundamento e

⁴ Smith Wesson es el mayor fabricante de armas de fuego en los Estados Unidos y la mención del pasaporte se relaciona con los términos geográficos usados al inicio del poema.

Con la operación de contemplación, se verifica que no hay versos que puedan leerse. Solo se tiene el título del poema y una especie de nebulosa que se encuentra compuesta por letras (mayúsculas y minúsculas), números y signos esparcidos azarosamente en la página. Este texto escapa de las tres primeras categorías de poesía visual figurativa y se inscribe en los denominados poemas del porvenir. Considerando lo mencionado por Nelson Suarez (2011), podría concebirse a “Jaqueca” como un antecedente de la poesía concreta de los años 50 y 60.

Al no existir versos, la única palabra entendible es el título y es por medio de él que logra comprenderse la propuesta visual ofrecida. Una jaqueca es un “dolor de cabeza recurrente e intenso, localizado en un lado de la cabeza y relacionado con alteraciones vasculares del cerebro” (DLE, 2022b, s/p). Si bien todos los elementos gráficos (a excepción del título) se encuentran colocados sin un orden específico, están lo suficientemente delimitados como para formar una figura que se asemeja a una cabeza o a un cerebro. Es en esa falta de sentido y de orden que se desborda la relación metonímica entre el título y el cuerpo del poema: los caracteres desperdigados van a generar el efecto de dolor de cabeza y de malestar. A diferencia de lo que afirma Suarez, el poema no se interpreta solo con lo visual, sino también con lo verbal del título. De hecho, sin dicho paratexto, el poema se volvería indecifrabable. Es gracias a la palabra “Jaqueca” que se puede buscar y encontrar sentido a la disposición visual del texto. En su simpleza, el poema logra recuperar su materialidad: el texto no habla de la jaqueca, sino que el texto es la jaqueca. Con esto se invita al lector a cuestionar los límites del lenguaje y a revalorar la visualidad como un elemento que enriquece el aspecto semántico de la poesía.

8. CONCLUSIONES

Resulta claro que los poemas analizados de *Química del espíritu* (1923) recurren a la visualidad no como una decoración superflua, sino como una herramienta imprescindible para la comunicación efectiva y profunda de los temas abordados: el pesimismo por la inexistencia de un ideal supremo y la crítica a la Vanguardia en “Sabiduría”; la felicidad momentánea que genera la noche en su dimensión onírica e imaginaria en “Elevación”; la monotonía de la vida del hombre moderno que lo conlleva a considerar la muerte como escapatoria en “Suicidio”; y, por último, el cuestionamiento de los límites del lenguaje en “Jaqueca”. Alberto Hidalgo utiliza los recursos visuales de manera ingeniosa y eficaz,

permitiéndole agregar mayor complejidad a sus textos. Por todo ello, su obra se establece como un momento clave y elemental en la poesía vanguardista peruana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMACHO, B. (2012). Recepción crítica de la poesía de Alberto Hidalgo. *Escritura y Pensamiento*, 15(30), 25-42.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7990>
- CAMACHO, B. (2014). *Los orígenes de la Vanguardia. Una lectura de Química del espíritu y Descripción del cielo de Alberto Hidalgo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio de tesis de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3659>
- CHIRINOS, E. (2012). Cuando el papel y el cuerpo hablan. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 727, 65-77.
- CORNEJO, J. (1998). *Estudios de literatura peruana*. Universidad de Lima.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2021). Hollar.
<https://dle.rae.es/hollar?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022a). Vulgaridad.
<https://dle.rae.es/vulgaridad?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022b). Jaqueca.
<https://dle.rae.es/jaqueca?m=form>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2005). *La soledad de la página en blanco*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FERNÁNDEZ, C. R.; TAHUA, R. & TICONA, J. C. (2021). El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación. *Tonos Digital*, 40, 1-16.
- FORSTER, M. (1999). Vanguardismo, Simplismo y poesía visual. En H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico* (pp. 173-185). Vervuert/Iberoamericana.
- HIDALGO, A. (2011). *Química del espíritu*. En *Poemas simplistas* (pp. 31-78). Revuelta Editores.
- HIGGINS, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

- MEDINA, P. (2016). *El ojo de la palabra: primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo xx*. Biblioteca Nacional del Perú.
- MALLARMÉ, S. (2016). *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Ámbar Cooperativa Editorial.
- MARIÁTEGUI, C. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- MONGUIÓ, L. (1954). *La poesía posmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- NÚÑEZ, E. (1992). *Panorama actual de la poesía peruana*. Editorial Libertad.
- PADILLA, J. I. (2008). *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. [Tesis de doctorado, Princeton University].
- RODRÍGUEZ, A. (2018). *Vanguardia y americanismo. Hidalgo, Borges y Huidobro*. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- RODRÍGUEZ, F. (2012). De la poesía visual al diseño tipográfico. <https://foroalfa.org/articulos/de-la-poesia-visual-al-diseno-tipografico>
- SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura visual del poema visual figurativo en la vanguardia hispanoamericana*. [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>