

Vicente Huidobro, las lágrimas del arcoiris

*«(...) pero en la infancia de aquellos ojos hay una luz grave,
como si muchos ojos enterrados
miraran por ellos todavía.»*

Leopoldo Marechal,
Adán Buenosayres

EL ETERNO RETORNO

El intento de recuperación de la mirada infantil en el arte, sobre todo en pintura y en literatura, constituye una respuesta ante la historia, a través de la cual el artista busca conjurar su pesada carga, anular el continuo fluir de un tiempo que lo conduce a la muerte. Pero además se explica dentro de un contexto mayor, de índole social y política: la estética de la evasión de que habla Mario de Micheli¹ y que surge en el último tercio del siglo XIX y se prolonga en el XX, abarcando —en aquel— la rebelión de ciertos artistas aislados y en este, las vanguardias. Ante los hechos de la Comuna de París (1871) la mayoría de los intelectuales —pintores y escritores— franceses y de otros países de Europa (a quienes lo que allí ocurre resulta igualmente cercano) experimentan el vacío que se abre entre las clases burguesas con posiciones cada vez más conservadoras y sus propias aspiraciones revolucionarias ahora fracasadas. El resultado es el sentimiento de desarraigo del artista que no halla terreno donde «echar sus raíces», habiendo —por otra parte— perdido el de su propia clase, cuyos valores ve como caducos y corruptos. La evasión es, entonces, el mecanismo de resistencia —o de supervivencia— que se manifiesta tanto en el primitivismo de Gauguin, en el «ser salvaje» de Rimbaud, en el dibujo ingenuo de Rousseau, como —ya en plena vanguardia— en la valoración de la escultura negra y de las civilizaciones arcaicas, preclásicas:

«Es en esta actitud polémica, ligada a condiciones históricas específicas (...) donde tienen sus raíces las búsquedas poéticas de la vanguardia verdadera, la aspiración a un estado de pureza, la voluntad de encontrar un lenguaje

¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Cuba, UNEAC, 1967.

virgen, fuera de la tradición ya contaminada y transformada en el bajo patrimonio del arte oficial»².

La apetencia de virginidad, de salida de un devenir histórico al que el escritor se siente ligado pero que rechaza, es una de las caras del Jano bifronte que origina la poesía moderna, del romanticismo a la vanguardia, tal como la ve Octavio Paz³. Esta búsqueda se sitúa en el polo del mito, de lo ahistórico y circular, de la utopía de un pasado —Edad de Oro— frente al otro, el polo de la historia, de la proyección hacia el futuro. Tiempo cíclico, del eterno retorno, tiempo lineal que se vincula al afán revolucionario propio también de esta poesía y que reaparece intermitentemente.

En Hispanoamérica estos procesos culturales se sufren con igual intensidad, si bien las razones históricas que los generan son de otra índole. El sentimiento de desarraigo, de ruptura, de negación de valores de una sociedad en la que están inmersos y de la que dependen, está en la base del modernismo y se acentúa en la vanguardia hispanoamericana. También el cosmopolitismo que se afirma en esta época, explica la incorporación del escritor del continente a esa actitud universal del artista: la mirada a Europa es una constante, y una de las causas que originan el surgimiento allí, del sentimiento de desarraigo, junto a otras que se refieren entonces, específicamente a la situación de dependencia del escritor que ha sido estudiada, entre otros, por David Viñas⁴.

La negación, el rechazo, se expresa en poetas como Neruda, Vallejo, Huidobro, a través de diferentes vías: la propia escritura que se conforma según el vacío y la ruptura, la recurrencia a otras tradiciones que han evolucionado paralelamente a la cultura dominante desde el Renacimiento, la apelación a una mirada nueva, la del niño, libre de toda convención y herencia, que pueda recrear el mundo con sus ojos y su imaginación sin límites, tal como ocurre —sin excluir de ningún modo las otras búsquedas— en la poesía del Huidobro y que constituye el espacio de reflexión del presente trabajo.

Esta voluntad de instauración de un nuevo lugar desde el que se emita el discurso poético —el de la inocencia— vincula a Huidobro concretamente con dos movimientos de vanguardia que proponen cambios semejantes y que surgen más o menos simultáneos a su obra. Dadá, como sabemos, tiene como lema de sus publicaciones una frase de Descartes «No quiero saber si antes de mí hubo otros hombres», a través de la cual expresa su deseo de hacer *tabula rasa* en diferentes aspectos vitales, dentro de los que se incluye el artístico, para que el hombre pueda expresarse en libertad, sin miedo a lo irracional, a la locura. Plantean la muerte de la tradición para hacer posible el hombre verdadero, el hombre dadá.

² Ibid., p. 61.

³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁴ V. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, C.E.A.D.I., 1982.

El surrealismo continúa estas búsquedas liberadoras, considerando que a través de diferentes modos de indagación del inconsciente es posible rescatar el sentimiento infantil al que Breton define así en el Primer Manifiesto del movimiento:

«De los recuerdos de infancia y de algún otro recuerdo procede un sentimiento de virginidad, y por consiguiente de desorientación, sentimiento que yo considero como el más fecundo que exista. Tal vez sea la infancia lo que más nos acerca a la vida verdadera. (...) la infancia que contribuía a la posesión de uno mismo, eficaz y sin riesgos. Gracias al surrealismo parece que ese estado de gracia vuelve.»⁵

RECURRENCIA Y DISCUSION: LA(S) POETICA(S) HUIDOBRIANA(S)

La lectura de la obra de Huidobro, nos referimos sobre todo a sus textos poéticos, deja al lector la sensación de haber penetrado en un universo maravilloso, en el sentido de sus ilimitadas posibilidades de combinación de seres, objetos y cualidades, que abundan en el mundo infantil, tanto como en el de la literatura eglógica y hasta pastoril. Sin embargo, en el acto de recepción ella no produce comodidad (y esto varía en grado de texto a texto), comodidad que sí existe cuando un niño, o un lector, se enfrenta a un cuento de hadas o a una narración popular. Esta desazón provoca en el receptor un distanciamiento de ese universo que —para continuar con la analogía— se da también en la literatura fantástica, diferenciable por la duda de la literatura maravillosa a que aludimos.

Se trata, pues, de indagar en los mecanismos que están en la base de estos efectos poéticos y que expresan al mismo tiempo la visión de mundo del autor, instalada en el siglo XX.

Octavio Paz considera como característica fundamental de la poesía moderna la oposición de dos polos entre los que ella oscila permanentemente: la analogía y la ironía. La primera que ve al universo movido por un «ritmo» unitario donde cada manifestación está en correspondencia con las demás, y que surge en estos escritores como apelación a una tradición diferente a la racional. La ironía es el movimiento opuesto, la reflexión que destruye la construcción analógica de un mismo texto y que se origina en la conciencia que el artista tiene de la muerte y de la crisis que ha provocado en él la historicidad. La una como expresión de deseo, como utopía, la otra como afluencia de una realidad inevitable.

Este juego dicotómico aparece como estructurante de los textos poéticos huidobrianos, y constituye un eje que los recorre y permite así al lector actualizar sus significados más profundos, descodificar ciertas zonas o recursos oscuros de su escritura. En ellos la analogía se da como

⁵ André Breton, *Primer Manifiesto surrealista*, en Mario de Micheli, op. cit., pp. 392-3.

intento de recrear, volver a crear el mundo asumiendo la mirada del niño (esto es lo que busca el creacionismo), una mirada inocente, que se va explicitando de modo diferente en cada una de las obras, según su poética avanza y se modifica, permaneciendo, como una maravillosa piel tornasolada, siempre distinta y siempre igual a sí misma. Sin embargo, al darse la mirada infantil como intento, como voluntaria construcción de un espacio cuyo aspecto —para trasladar a él una categoría verbal— quiere ser perfectivo, cerrado y completo en sí mismo (con leyes propias, como en la literatura maravillosa) no puede alcanzar una completa impenetrabilidad. Este voluntarismo es producto de un desarraigo y de una conciencia moderna en crisis (la ingenuidad no proviene de una mentalidad naturalmente analógica o mítica) y por ello la angustia halla en él fisuras por donde penetrar para corroerlo, para desmoronarlo, tomando la forma de la ironía.

En el enfrentamiento de ambas fuerzas coexistentes y opuestas —aunque constituyen dos caras de un mismo fenómeno, la modernidad— en el equilibrio o desequilibrio de ambas se encuentra, creemos, uno de los núcleos que sostiene la poesía de Huidobro. Ella puede ser leída, entonces, como la historia de esa oposición entre una voluntad y un embate compulsivo para disuadirla, entre el afán de construir una poética tras la cual sobrevivir como bajo una muralla de un fuerte, y la crítica implacable de esa misma poética para dejar al desnudo al hombre, al poeta.

Así comprendido, su universo se presenta como un complejo espacio intertextual, en el sentido que de éste da Julia Kristeva: lugar de cruce de diferentes discursos «extranjeros» que se hallan en relación de negación mutua, a través de la cual, se erige la afirmación de identidad de un texto poético concreto:

«Para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decir sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son por así decirlo, «alterjunciones discursivas».⁶

Cada obra poemática del corpus que analizaremos⁷ se encuentra en situación de «diálogo» con las demás, diálogo que se da como discusión, como impugnación de lo que ellos «dicen», pero al negarlas cada texto, no obstante, las incorpora. Así podríamos ver cómo *Adán* es recuperado por *Altazor*, al igual que los textos «intermedios», y a la vez como éstos y el propio *Altazor* están prefigurados ya en un libro inicial como *Adán*. Cada uno de ellos permite una «lectura no-sintética», cada uno «es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto».

⁶ Julia Kristeva, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 69.

⁷ Corpus constituido por un texto «inicial» —*Adán*—, tres textos «intermedios» —*Espejo de agua*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*—, y un texto «final» —*Altazor*.

Son tres las etapas de esa afirmación-negación dentro del espacio intertextual que acotaremos y en las cuales va variando el lugar de la mirada poética desgarrada por la oposición de las dos fuerzas ya citadas: construcción voluntaria-destrucción compulsiva:

I. *Adán*, la mirada eglógica

Adán es, dentro de nuestro corpus, el texto que más se aproxima al modelo de texto «perfectivo». En él, la búsqueda de lo ingenuo, de lo inocente y no desgastado por la tradición, se da como crónica, bien que poética, de la infancia del mundo, del hombre: es un extenso poema narrativo donde se da cuenta de un deseo del yo poético, deseo de una otredad pura que justamente por su virtualidad permite la utopía de imaginar una actualización en el futuro, distinta a la que el poeta sabe devino históricamente. Y es en esa oposición entre lo posible y lo real donde se origina el distanciamiento: hay una mirada irónica —a la vez que amorosa— sobre la ingenuidad, sobre la inocencia de Adán.

Por una parte, el texto se construye a la manera de las églogas renacentistas que a su vez —y por coincidencias históricas, culturales— había retomado el género de la literatura clásica latina. En esta construcción inmanente, cada ser, cada manifestación de la naturaleza —el gran referente textual— sólo existe en ella porque es esencial, porque debe existir para que el mundo «sea». De allí la recurrencia al vocablo «esencia» u otros que connotan este concepto:

«Si de todas las cosas de la tierra
pudieras hallar la quintaesencia»
«que él en esencia siempre estuvo»
«sangre que fue esencia de las rocas
sangre que fue savia de la selva
que fue sal de las olas
que fue plasma de la tierra»

Esos seres, esas partes vivientes del universo, están en el texto frecuentemente modificadas por epítetos que reafirman de forma tautológica la cualidad esencial, que hacen al ser lo que él es y que se inscriben dentro de una tradición literaria recurrente en esos textos eglógicos: fórmulas que remiten a una Edad de Oro opuesta —como el propio Don Quijote la definiera— a la Edad de Hierro, a la época histórica. Así, el mundo de *Adán* está recorrido por:

«agua pura y clara»
«corriente clara»
«tierra sana»
«nervios elásticos»
«robustos brotes»
«grillos sonoros»
«pasto verde»

La constante tautológica se reafirma en el texto explícitamente:

«Y él sin decirlo a todo daba gracias
 al árbol por ser árbol
 al agua por ser agua
 al pasto verde por ser pasto
 (...)
 bendito sea el día
 porque las cosas ilumina
 (...), árbol porque das sombra
 montaña porque te elevas»

Este mundo despojado, «emblemático» —como lo define Guillermo Sucre⁸— que continuará aún más reducido en poemarios posteriores, se sostiene a veces sobre un ritmo que recurre al endecasílabo, trayendo al texto resonancias garcilasianas, aunque en general el poema apela al verso libre para apresar y expresar la interna armonía de ese universo analógico:

«porque el alma refrescas y la vista»

Sin embargo este universo perfecto no es ya la creación de un poeta renacentista ni de una antigua voz bíblica, y su circularidad no logra mantenerse incólume. A la virtualidad de un espacio sin tiempo —propio del mito— y donde todo es futuro, («Adán viendo los campos hinchados de futuro») se opone el presente de la producción textual, esto es, el futuro ya concretizado. En el devenir de la crónica de esa Edad de Oro —cuya condición pasada y utópica, cerrada en sí, se sustenta sobre el uso casi constante de un tiempo verbal pretérito— en el dulce fluir de un tiempo primordial, se insertan sutiles, y a veces más extensas prolepsis: secuencias que se sienten como intromisiones, como abruptos choques que introducen el tiempo presente, el de la modernidad, en el mito ahistórico. El término «Paréntesis» con que se da título a una de esas intromisiones, alude claramente a lo que se dice en *off*, fuera de la historia del texto, pero que atañe a la historia. Esta voz se dirige no al personaje —inocente— sino al lector del siglo XX, con lo cual la esfericidad se rompe, y ante la confrontación temporal, con sus constelaciones léxico-semánticas opuestas (árbol, montaña, mar frente a coche, lujo, tranvías, carros) surge el distanciamiento: la narración se siente como literaria, como pura ficción, como voluntaria recreación de un tiempo ideal, pero ido, que ya sólo es mito. El presente —parece decir esa voz que no nos otorga el olvido ni en lo puramente imaginario— es nuestra realidad. Otras prolepsis, aunque más suaves, contribuyen al agrietamiento del mundo «egológico» remitiéndolo al futuro a través de verbos cuyo sentido es proyectivo:

⁸ Guillermo Sucre, «Vicente Huidobro, altura y caída», en *La máscara, la transparencia*, México, F.C.E., 1985.

«Adán vio los siglos futuros
adivinó la tristeza
presintió el dolor

Las fisuras se abren, ceden también por las alusiones a la melancolía primera de Adán, a sus primeras inquietudes que le surgen por la sola condición de ser hombre (no por la expulsión del paraíso) convirtiendo al mito inicial —inocente— que es Adán en imagen de sí mismo, por medio de un espejo, una palabra, que no puede evitar desmitificar y devolver el mito de una edad ideal y sin sufrimiento a la historia; recordemos que al comienzo se anunciaba, esperanzadamente:

«Yo haré alegres las aguas
y haré que los árboles se estiren
para sorber mi leche transparente y clara...
yo envolveré en salud todo lo triste.»

Las prolepsis que traen al lector el recuerdo del presente con su carga opresiva, operan como microtextos ironizadores que ponen de relieve el dolor del yo poético por el modo como aquellas pródigas virtualidades se han actualizado en sufrimiento, o en inquietud. La evasión al mito como respuesta se revela —ya desde este texto— por la ironía, como inadecuada para el presente, como caduca aunque a la vez explicita un deseo de volver a ese mundo ya definitivamente perdido.

También la tradición literaria renacentista y clásica es afirmada y negada, es modelo y antimodelo, es el «discurso extranjero» al que se continúa (se lo hace presente) pero con el que se rompe porque como el mito, no se adecua ya al presente. Tanto en el «dolor de los tiempos futuros», como en la implícita negación de la tradición literaria, *Adán* prevé a los textos siguientes, y a su máxima culminación: *Altazor*. Si en Adán —como personaje— se representa la actitud que Huidobro quiere para el poeta creacionista (ojos- niños, hombre-niño), esta impugnación que corroe el modelo invalida desde su mismo nacimiento la práctica del futuro creacionismo en tanto imposibilidad de hacer caso omiso de la historia y atender sólo a un mundo estético «creado». El poeta no puede alcanzar completa inocencia —parece decir este texto inicial— (porque conoce la historia) ni total omnipotencia (para concebir mundos impenetrables): estos deseos se revelan como ingenuidad, tal como la bondad del universo y del propio personaje en *Adán* al confrontarse con lo histórico. Todo lo cual será retomado explícitamente en las obras siguientes, pero sobre todo en el poemario-clave, por situarse en el polo más distante, *Altazor*.

II. *Espejo de agua, Ecuatorial, Poemas árticos,*
la mirada maravillosa.

Si en *Adán* la mirada infantil es crónica del comienzo del mundo y del hombre —y también representación de lo que Huidobro entiende por poeta creacionista— en estos tres textos asume una nueva dimensión. Ellos actualizan —escriben, «hacen poema»— las implícitas propuestas que, en ese sentido, contenía aquél. Recuperan los elementos del universo «emblemático», simplificándolo y situándolo en otro contexto, ya no en el de la pura naturaleza innominada, sino en el de las construcciones humanas, habitaciones, trenes, ciudades; de modo que aquel contraste que señalamos en *Adán*, surgido por la prolepsis, aquí se vuelve una constante y —como veremos— una de las fuentes productoras del juego de fuerzas opuestas (construcción voluntaria - destrucción compulsiva). Pájaros, estrellas, nubes, mañanas, arcoiris, conforman —dentro del movimiento «constructivo»— un mundo ingenuo, deslumbrante, casi pictórico (en *Ecuatorial* dice el yo poético «Sentados sobre el paralelo/ miremos nuestro tiempo»). Sin embargo, estos seres y manifestaciones de la naturaleza se distancian de los de *Adán* por el modo como se articulan, conformando imágenes —centro nuclear de la escritura— que parecen provenir de la imaginación sin censura de un niño en su primera infancia, del asombro de *Adán* si en su deslumbramiento ante el mundo hubiera podido llevarlo a la palabra. Son las imágenes —creacionistas— que el poeta imagina escritas por su personaje anterior.

Se instaure así en estos textos, a través de la sucesión de figuras inesperadas —que revelan la otredad de lo existente— un espacio que participa de la literatura maravillosa, donde lo sobrenatural no produce temor ni es discutido, donde todo puede ser. Son imágenes que llevan a la plenitud el rasgo que Kristeva da como esencial del lenguaje poético: la creación de una lógica diferente a la del habla —a la que niega en sus distintas leyes (conmutabilidad, equipotencia) pero a la que «sabe», a la que no desconoce. La poesía se define por «el ser de ese no — ser», por la aceptación en el receptor de la existencia de lo no existente:

«La poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real y lo ficticio.»⁹

Ese no-ser-que-es se da en estos textos a través de diferentes recursos. Algunos de ellos —que intentan reproducir la mirada infantil— son: los juegos verbales de los niños, donde se emiten vocablos al revés (OSRAM por marzo), o se buscan rimas un poco sin sentido o con sentido poético que proviene de la animización («la luna nueva ancló en Marsella»), se juega con el valor sémico de los vocablos («aspirar el aroma del Monte Rosa»); también se reproducen por la palabra juegos «materiales» de los

⁹ Julia Kristeva, op. cit., p. 65.

niños, como hacerse collares o coronas donde el objeto —las cuentas— son realidades físicas, geográficas, ciudades o ríos y así se las desacraliza pero a la vez se ironiza sobre ellas en tanto sirven ahora para un juego.

No sólo la condición de ser-no-siendo se revela por imágenes que parecen producidas por un niño —bien que ficticio— sino que se transgreden en ellas, como en los textos maravillosos, las leyes naturales, lo cual no impugna su estatuto ontológico («sobre el arcoiris un pájaro cantaba», «Mi espejo, corriente por la noche se hace arroyo y se aleja de mi cuarto»). Dentro de este mecanismo se puede considerar al de la animización o humanización de seres u objetos no —humanos («la luna enferma murió en el hospital», «los ocasos heridos se desangran», «las auroras cautivas cantaban y gemían»). También la causalidad arbitraria de que habla Guillermo Sucre¹⁰ es un recurso generador de estas imágenes («las olas truenan tan roncás que mis cabellos han caído»).

Este mundo de artificios, maravilloso, tras el cual parece estar un niño manejando los «hilos» poéticos —ya por un léxico simple y evocador de pintura *naïf*, ya por imágenes que recuerdan juegos infantiles— se percibe recorrido por un tono suave, cadenciosos, delicado, que no logra, sin embargo, ser impenetrable, tal como ocurría con el mundo eglógico de *Adán*. Hay —por un lado— una voluntad poética de delimitar un círculo dentro del cual la ingenuidad, la inocencia sean las rectoras; por otro, el contexto del presente, de la historia y la angustia, que en este caso el poeta no ha omitido, funcionan como un contrapeso de igual carga. Más que fisuras por donde aquellas penetran, aquí se trata de franca coexistencia. El juego de encantamiento - distanciamiento se reitera a lo largo de todos estos textos no sólo porque el poeta quiere que recordemos la realidad —haciéndonos ver que lo otro es literatura— sino porque primeramente eso le ocurre a él, que ejerce aquí como poeta creacionista en plenitud: no puede evitar, pese a buscar «hacer florecer la rosa en el poema» (crear una realidad «otra» como forma de evasión) que la conciencia de su existencia, del mundo y sobre todo, de la guerra circundante sean tan importantes como la rosa creada. Y ambos contextos se articulan, se imbrican continuamente; imaginación e historia-existencia sirven igualmente para constituir las imágenes, si bien no siempre armónicamente, en tanto el segundo término provoca la ruptura del hermetismo del primero.

A veces en medio de un «cuadro» ingenuo (tal como lo analizamos arriba) irrumpe una comparación que instala a la guerra y destruye el encanto suave de aquél; eso ocurre en estos versos de *Ecuadorial*:

Danza entre los árboles/pipa encendida/sendero equinoccial/[cada estrella
es un obús que estalla]/las plumas de mi garganta/se entibieron al sol

¹⁰ Art. cit., sobre los recursos imaginativos en Huidobro, pp. 95-97.

La imagen que va entre corchetes modifica sensiblemente la lectura de los términos «entibiaron al sol/plumas», que evocan una sensación de suavidad, de ternura, como si la muerte y destrucción se trasladara también a ellos, haciéndolos estallar. El discurso de estos textos —donde este procedimiento es recurrente— evidencia aquella marca enunciada por Kristeva: la imposibilidad, en poesía, de conmutar los términos, de alterar el orden para generar un significado semejante. El orden es en ellos fundamental, porque permite alcanzar lo que, creemos, es uno de los efectos poéticos más importantes de las tres obras: que el lector perciba como artificio, como poesía a la poesía pero a la vez como ingenua la ingenuidad y la actitud de creer que la poesía es sólo poesía. Así, se revela ante nuestros ojos el cenit de la poesía pura en todo su esplendor, y su nadir; se la lleva eficazmente a la plenitud y en esa plenitud misma subyace la crítica, que se hará ya explícita en *Altazor*.

Los textos se vuelven —por este procedimiento de alternancia o coexistencia del juego construcción-destrucción-reflexión metapoética— análisis del discurso poético al que se impugna (se «niega») simultáneamente a su escritura.

Entre los procedimientos de efecto análogo al ya estudiado de los «cuadros interrumpidos», donde el segundo término pertenece al contexto de la historia, señalaremos aquí algunos otros: la inclusión junto a vocablos emblemáticos, poéticos, de fechas que devuelven descarnadamente al lector a la realidad («Anuncia el año de 1917»); de un léxico que, paralelo a aquellos términos, constituye una constelación semántica opuesta: «sangrienta», «picoteado», «ahogaron», «lloran», «agonizaba», «vieja», «muerte», «angustia», vocablos que traen al texto la carga existencial del poeta. También la inclusión de un lenguaje más denotativo que se expresa a través de los nombres propios que privilegian al referente histórico, a la guerra: «ciudades de Europa», «Torre Eiffel», o de imágenes que aluden más o menos directamente a lo que allí ocurre y que duele al emisor: «sobre un río sangriento camino de Occidente». Asimismo los términos del léxico militar son frecuentes y caen como por descuido sobre el discurso poético:

«Saliendo de sus nidos
atruenan el aire las banderas»

Sin embargo donde más claramente opera la ironía que reflexiona sobre el mundo ingenuo, es en una serie de vocablos que ya aparecen conformando el espacio eglógico de *Adán*, y que vimos modificados por epítetos idealizadores del objeto —de índole renacentista—: arroyos claros y cristalinos, sol lleno de vida, estrellas luminosas, árboles que dan sombra. En estos textos continúan y son la base léxica del discurso, pero están a veces acompañados por adjetivos de opuesta carga semántica, que connotan carencia, vejez, tiempo, uso. A aquel mundo esplendente y re-

cién creado del mito, se le contraponen ahora los mismos objetos pero ajados por el devenir del tiempo histórico: hay «estrellas fermentadas», «sol gastado», «arroyo huérfano», «almendros que huelen a tabaco». A través de estos sutiles mecanismos funciona la negación que origina la identidad textual —y el diálogo entre los poemarios—; se vuelve la mirada sobre el texto-modelo anterior pero para mostrar su inoperancia.

No obstante, el equilibrio no se ha perdido en esta segunda etapa: el juego construcción-destrucción del mundo ingenuo, producto de la *estética de la evasión* se sostiene en un delicado contrapeso. La ironía, efecto de los últimos recursos señalados, se abate sobre ese universo inocente y de imágenes maravilloso-creacionistas, pero no logra dinamitarlo. Por eso la voz poética de *Poemas árticos* dice aún:

«LLevo los siglos entreabiertos en mis hombros
llevo todos los siglos y no caigo»

El poeta lleva el mundo, la historia, consigo, sobre sus «hombros-poesía» pero no cae y tal vez por eso, en el mismo texto se remarca en estos versos con letras mayúsculas:

«HAY UNA LUZ
QUE NOS SOSTIENE DEL VACIO»

Hay un límite en el que la voz poética ha conseguido mantenerse; pero *Altazor* está ya incluido, anunciado en estas palabras, como pérdida del difícil equilibrio.

III. *Altazor*, la mirada oximorónica.

La negación sobre la que se sustenta *Altazor* es radical: constituye una mirada que vuelve los ojos hacia atrás, hacia los textos anteriores con el fin de desvirtuarlos, de contradecirlos, de destruirlos en su sentido, a veces mediante la ironía implícita en los diferentes recursos, a veces claramente explicitada. Todo el poema puede ser leído como el adjetivo o la reflexión que invalida las miradas anteriores, a la manera de un gran oxímoron que se constituyera en la lectura simultánea de aquellas obras junto a ésta. Y de esa negación extrema, final, surge la identidad, la afirmación que la conforma como texto.

Esta negación oximorónica se da en relación a el afán de construir un mundo mítico, atemporal, inocente, donde no se sienta el vacío en que ahora el poeta empieza a caer; ha descubierto el dolor, la angustia, el gran agujero dejado en el mundo tras la muerte de Dios, la conciencia, sobre todo esto, de la proximidad inevitable de la muerte como destino. Y si antes había edificado un espacio donde evadirse de estas realidades ahora se enfrenta a ellas sin mediaciones ya que, como hemos visto, en esos

textos anteriores la ingenuidad voluntaria se le revelaba como ineficaz, como incapaz de resistir a la historia y al presente. La analogía que en *Adán* movía el mundo, dándole un sentido y protegiendo al personaje del contorno, se quiebra aquí por ese despertar: Adán ignoraba —era inocente—; Altazor, su complemento en la lectura oximorónica, sabe, y por eso sufre hasta ironizar sobre sí mismo:

«Malhaya el que mire con ojos de muerte
malhaya el que vea el resorte que todo lo mueve (...)
matad al pesimista de pupila enlutada
al que lleva un féretro en el cerebro».

Esta lucidez, este conocimiento que resulta doloroso origina la ironía, la desmitificación de lo que planteaba *Adán*. Su protagonista habitaba todavía en el origen, en el útero universal; Altazor ha caído de él, se enfrenta al correr del tiempo, que es lo que marca la crisis que vincula a toda la poesía moderna. Por eso pregunta, tal vez a sí mismo. «Robinson por qué volviste de tu isla/ de la isla de tus obras y tus sueños privados (...)/ sin leyes ni abdicación ni compromisos/», como referencia a sus textos anteriores donde el mundo eglógico y maravilloso, pese a todo, le ofrecían un reposo, un lugar donde olvidar; y también por eso dice:

«sólo en las afueras de la vida
se puede plantar una pequeña ilusión»

Impugnación y, a la vez, afirmación, deseo que se revela utópico pero que no por ello deja de desearse. Sin embargo Altazor sigue con los ojos abiertos, cayendo. La fuerza de la historia, de su angustia y de su siglo son ahora más fuertes que el deseo de fuga, y el delicado contrapeso anterior se ha desarticulado.

Los recursos que revelan la crítica a sus búsquedas anteriores de paraísos donde no hubiera tiempo ni tradición, donde todo fuera nuevo aparecen en *Altazor* en continuidad a los ya analizados en los textos de «la mirada maravillosa», pero llegan aquí a su extremo, a su paroxismo.

La ironía oximorónica, destructora, queda inicialmente definida en estos versos del Canto I, que funcionan como rectores del discurso posterior, indicando, guiando al lector:

«Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos
oigo una voz idiota entre algas de ilusión
boca parasitaria aún de la alegría»

Así, los juegos verbales infantiles son imitados, son reproducidos pero, como más adelante veremos, dentro de un proceso de desarticulación de la lengua como sistema racional. Ellos no expresan ya una mirada inocente, un espacio perfectivo para la evasión: son tan sólo lo que queda

mientras se aguarda a la muerte. Pero el juego es también parte de ese absurdo, cuando se está en el siglo:

«Nos frotamos las manos y reímos
nos lavamos los ojos y jugamos
horizonte es un rinoceronte
el mar un azar
el cielo un pañuelo
la llaga una plaga»

El contexto en que se sitúan estos versos modifica —tal como lo vimos en textos anteriores— el sentido de las «rimas ingenuas»: si el poeta ha venido hablando insistentemente de «cuando se abra la tumba» con un tono de letanía, es imposible ya recuperar la inocencia de estas prácticas infantiles. Muerte y tiempo trasladan su carga semántica, ironizan sobre la inocencia de jugar y vuelven a este hecho un movimiento absurdo, lo cual se expresa en el último vocablo —«llaga»— que obliga al lector a distanciarse.

Tal lo que ocurre con otro procedimiento análogo, el de inventar un género masculino o femenino a sustantivos que no lo poseen:

«La montaña y el montaña
con su luna y con su luno»

que pierden su ingenuidad por el contacto con los versos inmediatamente antecedentes, que desvirtúan la imagen a la manera de un adjetivo de opuesto sentido: «huye que huye de la muerte».

Los cantos que recuerdan los que los niños —y más aún los personajes de cuentos infantiles— tararean cuando van saltando distraídamente llevados por la felicidad, quedan en el Canto IV igualmente desvirtuados: «uiu uiui tralalí tralalá(..)» junto a «aia ai ai aaia ii», que evoca grito y no canto, exclamación de alegría que se transforma en dolor. La descontextualización de esta práctica al situársela como los últimos versos de una larga tirada que alude a la muerte, y junto al grito final y prolongado, genera su parodia: canto de alegría que ya no puede lograr su sentido original, que ha perdido su fuerza en los contextos de no-evasión de *Altazor*. Es imposible cantar de alegría —como podría haberlo hecho Adán— porque pronto se deforma en mueca y desgarramiento.

Los mitos y personajes que pueblan la infancia también sufren este procedimiento oximorónico al situarse sus nombres junto a imágenes que connotan muerte:

«Dime eres hijo de Martin Pescador
o de una cigüeña tartamuda
o de aquella jirafa(..)
o eres hijo del ahorcado que tenía ojos de pirámide»

Así hasta ellos que pertenecen a un mundo intemporal, a lo que el tiempo no puede agraviar porque viven en el espacio de lo imaginario (como Peter Pan) son así teñidos por su poder. La historia («ojos de ahorcado») destruye, invade el mito donde en *Adán* todavía era posible recluirse.

Y es que los niños de *Altazor* también tiene los ojos dolorosamente abiertos, han «caído del vientre de su madre». Por ello se insiste tanto sobre la orfandad, sobre la pérdida que obliga al niño a crecer, a enfrentar solo el mundo: «contempla al huérfano que se paró en su edad/ «y el niño está quedándose huérfano»/ «ni el huérfano amaestrado por una tulipa»/. Ya no hay inocencia en sus ojos de niño que es también el poeta), ahora hay reconocimiento del mundo:

«¿Has visto al niño que cantaba
sentado en una lágrima
el niño que cantaba al lado de un suspiro
o de un ladrido de perro inconsolable»

En estos versos acaso puede leerse una de las claves que explicitan todo lo que hemos analizado sobre la mirada oximorónica: el campo semántico de un vocablo tan significativo dentro de nuestro análisis —y creemos, de la poética huidobriana, como «niño», aparece contrarrestado, desarticulado por dos sustantivos y un adjetivo:

«lágrima»
«suspiro»
«inconsolable»

constituyendo a la vez una definición —una de las posibles— del lugar que ocupa *Altazor* en el espacio intertextual de la obra de Huidobro. Cabe aquí señalar un recurso que contribuye al derrumbe del mundo eglógico de *Adán*, cuya «destrucción compulsiva» comenzaba ya en los textos que dimos en llamar «intermedios». No creemos que sea casual la recuperación de aquel universo analógico, emblemático, en un contexto como el de *Altazor*: su efecto es el desenmascaramiento de lo *naïf*, de lo ingenuo como utopía. Los atributos llevan a un extremo cruel el carácter oximorónico: ahora el arcoiris está «sin colores/ terriblemente envejecido»/, las estrellas asumen una actitud humana que ni aún el propio *Altazor* llega a aceptar para sí: «se arrojan por el balcón»/, la paloma se ve «más triste que el mar después de un naufragio»/, y hasta hay angustia «en los ojos del pájaro quemado»/.

Creemos necesario, no obstante, señalar que —dentro de una escritura tan ambigua y contradictoria como la de Huidobro— esta ironía destructiva que estamos estudiando coexiste con una voluntad creacionista, con un modo de hacer poesía —de construir imágenes ingenuas— que, si bien se va desarticulando conforme avanza el texto, no debemos desconocer.

Sin embargo, aquí hemos querido poner de relieve esos signos textuales, esas marcas que conducen la lectura como una crítica simultánea que —ya parcial, como en *Adán* y los textos «intermedios», ya extrema como en *Altazor*— permite analizar cómo el yo poético va cambiando de lugar desde el cual mirar. Y es esa coexistencia la que produce, según señalamos, el complejo efecto de su poesía: ser a la vez cenit y nadir de su propio discurso, (y lo que la hace tan profunda).

El otro espacio sobre el que vuelve *Altazor* para pronunciar su impugnación, pertenece justamente a ese ámbito de la poética huidobriana, que había culminado entre destellos en los textos de «la mirada maravillosa», universo caracterizado por un no-poder-ser-que-es, la escritura creacionista.

Si por un lado esa crítica recorre —y aún da fundamento— al discurso de *Altazor*, por otro las imágenes sobre las que ironiza («sabemos posar un beso como una mirada») continúan, como vimos, y dan espléndidos frutos aunque muchas veces cargadas de un tono de melancolía y muerte que las desvirtúa, que ejerce sobre ellas la parodia, revelando su no-operatividad en lo real-histórico que ahora angustia al poeta. Aquellas constituyen para él una voluntad omnipotente de crear fuera de la historia; su mirada actual ha cambiado, entonces, y la crítica queda definida explícitamente en estos versos:

«Y todo lo que dice es por él inventado
cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
matemos al poeta que nos tiene saturados»

En adelante, y a medida que devienen los Cantos (sobre todo a partir del V) se verifica un distanciamiento, va llegando la muerte prometida en el mismo texto al «poeta». Muerte que definiremos aquí como *poética de la palabra herida* (siguiendo un sintagma que el propio *Altazor* propone en el Canto I «abrid la boca para recibir la hostia de la *palabra herida*»); palabra que no renuncia sin embargo a la apetencia de virginitad, sino que —por el contrario— la anhela con desesperación. Sólo que el medio no es ya la evasión hacia la maravilla luminosa sino el hundimiento —también voluntario— en lo oscuro, en lo irracional, en lo inarticulado, en un discurso que acepta ser más «de la tierra» (en un sentido nietzschiano), capaz de expresar justamente esa herida que se le abre ahora al poeta, el grito compulsivo que destruye irónicamente aquel canto infantil: asunción de una palabra que dé cuenta de la historia, pero que no pierda posibilidad de connotar, de ser poética.

Es en la actitud ante el lenguaje donde se revela en esta tercera etapa la continuidad de la mirada infantil. Pero no ya como fuga hacia la primera época humana, ni a la primera mirada del primer hombre sino como deseo de hallar un continente en la inconsciencia inicial, maternal: es el estado infantil previo a la salida del útero, al encuentro con el mun-

do, y por lo tanto, coherentemente con la impugnación que de ese mundo hemos estudiado en textos posteriores y en sí mismo, previo al encuentro de Adán con el universo. Y el lenguaje intenta apresar ese retorno, tal como lo ve Saúl Yurkevich: su desarticulación final deviene balbuceo, disolución que evoca el regreso hacia lo no-articulado desde lo racional, extremo intento que es otra forma de resistir a la carga del mundo y la historia:

«El significante, intersección psicósomática, impone su primacía para reintegrar a la lengua a la euritmia acogedora, a la comunión materno-musical, al escandido oceánico, al útero universal». ¹¹

«Ai a i ai a i i i o ia», tal los sonidos guturales de un niño que no posee el lenguaje, o de un hombre que lo pierde, como un otro viaje a la semilla.

La *poética de la palabra herida* culmina y por ello revela —saca a luz— una estructura que abarca respectivamente los tres momentos textuales estudiados:

I. Intento de omisión de la historia por conciencia angustiada de la historia.

II. Omisión parcial de la historia / asunción parcial de la historia.

III. Asunción de la historia.

Pero este último momento es tan doloroso para el poeta, que como intento último, final, busca:

IV. Anulación de la historia.

La diferencia que va de *Adán* a *Altazor*, de la omisión a la anulación, esto es, la distancia creada entre ellos, presenta —no obstante— una estructura circular. Porque previamente a la aparición de Adán en el mundo, la voz poética del texto nos sitúa en el «Caos», confusión anterior al «cosmos» de un mundo perfecto e inocente, nuevo, como el de ese poemario. El tiempo transcurrido —la aparición de una historia cada vez más incomprensible, esto es II y III, en la estructura citada— llevan al poeta demiurgo a devolver ese mundo al caos primigenio, previa destrucción. De la nada previa al primer hombre, a la nada posterior al último.

El movimiento seguido por estos textos huidobrianos revelan una analogía con el devenir del mundo para la mentalidad mítico-primitiva, tal como la ha estudiado Mircea Eliade ¹²: es la seguridad de un eterno retorno, de la periódica regeneración del universo para borrar el pecado, para soportar la historia. El rito de regeneración para evocar el mito cosmogónico es ejercido, llevado a cabo, por el lenguaje: es la palabra la que evoluciona —como vimos— desde las convenciones literarias renacentis-

¹¹ Saúl Yurkevich, «*Altazor* o la metáfora deseante», *Revista Iberoamericana*, núms. 106-7, enero-junio, 1979, p. 147.

¹² V. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1980.

tas, racionales, equilibradas (como el mundo inocente que representa) hasta su desintegración en un lenguaje inarticulado, pasando por la «imposibilidad posible», en los textos de «la mirada maravillosa»; es en el lenguaje donde se verifica el movimiento del caos —creación (*Adán, Espejo de agua, Ecuatorial, Poemas árticos*)— caos (*Altazor*) y que está en la visión de mundo del autor.

Acaso debamos añadir que esta disolución para alcanzar una futura regeneración (que es vuelta al principio), propia de una mentalidad inmersa en el mito, coexiste en Huidobro con una conciencia historicista, aunque esto pueda parecer contradictorio: tal como lo consigna en *Altazor*, la esperanza en la revolución rusa —que propone una utopía de futuro— es la única que va quedando en un contexto de desesperanza como es el mundo que nos presenta allí. Y es que Huidobro expresa así no sólo su constante ambigüedad, sino una contradicción que Octavio Paz ve como las dos máscaras que asume alternativamente la poesía moderna: su apetencia revolucionaria, su deseo de fuga; su mirada utópica al origen, su anhelo de cambio en el futuro. Y es que ambas son rupturas, ambas significan una voluntad de derribar, de destruir el presente que oprime, ambas son la expresión de aquella estética de la evasión que señalamos también en el origen de este acercamiento a la obra huidobriana, y con la que ahora lo cerramos, dejándolo, no obstante, abierto a futuras y rectificadoras lecturas.

Victoria Cohen Imach
Universidad Complutense
Madrid (España)