

ASCENSO Y CAÍDA DE VICENTE HUIDOBRO*

Eduardo Chirinos
The University of Montana
ballena10@hotmail.com

*Mi mano derecha es una golondrina
Mi mano izquierda es un ciprés
Mi cabeza es por delante un señor vivo
Y por detrás es un señor muerto¹*

Estos versos, que figuran como epígrafe de la novela *La tregua* de Mario Benedetti, fueron los primeros que alguna vez leí de Vicente Huidobro. Lectura que ahora, a sesenta años de su muerte, recuerdo con intacta gratitud por la enorme sorpresa que entonces me causaron esos versos, por sí solos capaces de crear una admiración inmediata y un franco deseo de averiguar quién era ese tal Huidobro y qué otros poemas había escrito. A diferencia de su rival y coterráneo Pablo Neruda (cuyas obras sacralizadas por el Nobel abarrotaban las librerías), Huidobro no era lo que se llama un poeta popular, y sus libros no se conseguían fácilmente. Por suerte, a comienzos de los ochenta todavía circulaba en Lima el libro pionero de Saúl Yurkievich *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971), que incluye el

* El presente ensayo es la reescritura crítica de una crónica que presenté en el simposio “Encuentro con Huidobro”, organizado en 1993 por la Universidad San Marcos. La versión de esa crónica puede leerse bajo el mismo título en *Epístola a los transeúntes* (2001, 37-46). Quiero agradecer a Luis Correa-Díaz, cuya invitación a participar en este volumen me animó a releer “mi propio Huidobro” –tan indescifrable de “mi propio Vallejo”–, y visitar años después esa crónica.

¹ “Canción de la muervida” (*Ver y palpar. Poemas 1923-1933*, 1941: 202). En adelante, la paginación de los fragmentos citados de Huidobro proviene de Vicente Huidobro. *Obra Selecta* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989).

ensayo “Vicente Huidobro: el alto azor”. Mi primer acercamiento a su poesía fue a través de ese ensayo que dejaba caer versos y estrofas cuya fragmentación reclamaba la lectura en sus libros originales.

Fue gracias a la amistad de José Antonio Mazzotti y a la desorganización de la Biblioteca de San Marcos que pude leer *Altazor* en un apollado volumen de la editorial Cruz del Sur. Nada de lo leído hasta entonces se asemejaba a ese portento verbal. Claro que conocía *Trilce* (otro libro fascinante y difícil), pero entonces me pareció que su hermetismo era de signo contrario: mientras el peruano exigía a los hacedores de imágenes devolverles la palabra a los hombres, el chileno aconsejaba no cantar a la rosa, sino hacerla florecer en el poema². Se trataba, ahora lo veo, de proyectos distintos, aunque sutilmente complementarios. Vallejo hace saltar a pedazos el código expresivo y nos obliga a leer sus poemas sin andaduras, enseñándonos a balbucear su particularísimo e intransferible lenguaje. La suya es una poesía de la sensibilidad en el sentido exacto que le otorga en sus reflexiones³, poesía que elude el sentimentalismo y la consigna, pero que está empapada (“impregnada”, dice Guillermo Sucre) de realidad.

Guillermo Sucre fue uno de los primeros críticos en sugerir el vínculo entre Huidobro y Vallejo al sospechar que para este último lo que cuenta “es la experiencia de verse vivir caído” (120) ¿No podría decirse lo mismo de su lenguaje? El verso que da inicio a su obra (“Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”) denuncia los límites del lenguaje para enunciar el dolor humano, pero no para declarar su inefabilidad, sino para penetrar su indiferencia y obligarlo a hablar. Huidobro, en cambio, propone la elevación de la palabra. El mismo título de su poemario más célebre alude por homofonía a la altura: alto azor, ave u hombre alado que acecha a

² La exigencia de Vallejo (“Hacedores de imágenes, devolved la palabra a los hombres”) proviene de la breve prosa crítica “Poesía e impostura” (1997b, 435). La de Huidobro en su famosa “Arte poética” de *El espejo de agua* (3).

³ La sensibilidad es el argumento del que se sirve Vallejo para defender a Darío de las objeciones de Rodó: “Rodó olvidaba que para ser poeta de América, le bastaba a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda” (citado por Sucre, 20); para proponer a Whitman como poeta de la máquina frente a los futuristas: “Y no deja de contar en este caso el sentimiento que Walt Whitman posee de la máquina, según la cual, sin desconocer el valor social y estético de ella, la moviliza y sitúa en sus poemas con una justeza impresionante” (citado por Schwartz, 423); y atacar a los poetas “poesía nueva”: “La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (citado por Schwartz, 479).

su presa desde la prodigiosa altura de su vuelo, distanciamiento del mundo y observación del mundo que cabe en un ojo creador y penetrante. No sé si Huidobro tuvo en mente a Azorín, pequeño azor de los tradicionales y polvorientos campos de Castilla, pero al chileno no le interesaron los “primores de lo vulgar”, como los llamaba Ortega y Gasset⁴, pues la suya es una poesía que no registra nada, salvo a sí misma. No se trata, como en Vallejo, de penetrar lo real sin textualizarlo, sino de ignorar la indiferencia de lo real hasta el punto de proponernos otra alternativa, aunque sea precaria. Como el de Vallejo, este deseo de Huidobro también se estrella contra sus propias posibilidades ofreciéndonos los fracasos más espectaculares y fecundos de las letras hispanoamericanas del siglo xx.

En la lectura de *Altazor* asistimos a un asombroso espectáculo que anticipa en muchos años las propuestas del postestructuralismo: si el estructuralismo saussuriano separó el signo del referente, convenciéndonos –como quiso convencernos Platón en el *Cratilo*– que su relación es arbitraria; el postestructuralismo se atrevió a dar un paso más, separando el significante del significado. Debemos conformarnos: jamás llegaremos a un significado final que no sea, a su vez, un significante. Esta incesante búsqueda del significado único (que Lacan asocia al mecanismo del deseo) se asemeja a la de quien busca significados en el diccionario, sin percatarse de que esos “significados” tienen sus respectivas entradas como significantes en el mismo diccionario, y así *ad infinitum*. Quién lo diría: es el humilde diccionario quien cumple la fantasía borgiana del *libro de arena* “porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”⁵. Este proceso se reproduce de manera muy particular en *Altazor*; poema que hace inútil cualquier búsqueda de referente que no se halle dentro del poema mismo. Más que caprichos verbales, los experimentos lingüísticos que atraviesan este poema se encuentran gobernados por la certeza de que si el signo se encuentra separado del referente (y el significante del significado), entonces hay que combatir las ilusorias junturas creadas por la costumbre y el conformismo. Se trata de una empresa cuyo precedente los encontramos en Mallarmé y en sus continuadores vanguardistas, pero que en Huidobro adquiere la altura de un ideario vital. Un repaso a sus numerosos manifiestos (y a muchos de sus poemas programáticos) basta para considerar

⁴ El ensayo “Azorín: los primores de lo vulgar” fue redactado por Ortega y Gasset en junio de 1916, inmediatamente antes de partir a Buenos Aires. En él se pregunta acerca de su nuevo destino con esta imagen que combina el quietismo terrestre azoriniano con el cinetismo aéreo de Huidobro: “¡La Pampa, Buenos Aires! Del fondo del ánimo toman su vuelo bandadas de esperanzas confusas que van rectas a clavarse en un horizonte infinito, como estos aviones oscuros parecen clavetarse en lo azul” (308).

⁵ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, 1975 (2005a, 79).

consecuente y hasta lógica su consideración divina de la poesía: el poeta debería estar en condiciones de articular un universo referencial, modificando la naturaleza de los signos. Basta con liberar las palabras de sus significados habituales para sugerir un mundo donde lo real adquiere la precariedad del artificio y la duración del poema mismo. Por suerte, a Huidobro le sobraban dos cosas esenciales en todo poeta: humor para aceptar la pérdida del aura de la poesía, y nostalgia para considerar su formación jesuítica⁶. Sabemos que toda actitud iconoclasta se construye sobre las ruinas de una devoción, pero sabemos también que toda devoción deja su huella más allá de cualquier acción iconoclasta. En este sentido, la escena del ‘Prefacio’ donde Altazor se encuentra con la Virgen sentada en una rosa es ejemplar: lejos de reclamar piedad o pleitesía, la Virgen le pide que contemple sus manos “transparentes como las bombillas eléctricas” y su vieja aureola, que “tiene algunas saltaduras” (106). Es tentador ver en esas saltaduras la consecuencia de *un mouvement brusque* semejante al del poeta de Baudelaire que abandonó su aureola en el fango por esquivar un amenazante vehículo⁷. También es tentador ver en ese encuentro la justificación de un vínculo filial que garantiza la continuidad del personaje con Cristo (recordemos la primera frase del poema: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo”, 104) y su comunidad con el Padre (“Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche”, 104). En este punto es pertinente recordar que la noción de poeta como “Pequeño Dios”, más allá de proponerse como un atentado romántico contra la divinidad, supone la altísima conciencia del mundo como un sistema de significantes y, de paso, de una particular interpretación del precepto cristiano de “amar a Dios sobre todas las cosas” (Mateo 22,36-38). Si reparamos en la lógica de esta frase, daremos con una curiosa justificación del autor sobre su propia creación (o, si se quiere, del autor como su propia obra suprema): si el autor de las cosas es más merecedor de amor que las cosas por él creadas, ¿por qué el autor no merece mayor importancia que sus creaciones y, sobre todo, por qué no podría incluirse *como personaje* en ellas? Este tema es un hilo secreto que atraviesa las obras de Huidobro, Borges y Vallejo, aunque cada uno lo haya afrontado de manera distinta: si para

⁶ Huidobro hizo sus estudios secundarios en el colegio jesuita de San Ignacio, en Santiago. Allí, según Cedomil Goic, “participó entusiastamente en las actividades literarias entre estudiantes, desde edad muy temprana”. En 1914, Huidobro arremetió contra la educación de su colegio, su clase y su familia (y de paso con el futurismo) en las crónicas de *Pasando y pasando*. Fueron los propios jesuitas quienes instigaron al padre de Huidobro para que incinerara la edición casi completa de ese libro (Navarrete Orta, cronología de *Vicente Huidobro. Obra selecta*, 619).

⁷ Charles Baudelaire, “La aureola perdida”, en *Pequeños poemas en prosa* (134).

Huidobro el poeta es un “pequeño Dios” capaz de crear en virtud de su decir (“Por qué cantáis la Rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”), para Borges es el jugador y a la vez la pieza de un interminable juego de ajedrez (“¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?”), mientras Vallejo lo consideraba la creación defectuosa de un dios enfermo (“Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, /grave”)⁸.

Estas maneras de situarse ante la divinidad y sus creaciones suponen una propuesta que define la poética (y la práctica) de estos poetas, también el prodigioso alcance de sus límites. Huidobro, perfectamente dueño de sus recursos, sabía que la desimpregnación de las palabras conducía a su volatilización: perdido el anclaje referencial, las palabras se aligeraban y por ley natural ascendían para desplazarse en un espacio estelar y licencioso. En este proceso ascensional, las palabras elevan también a su creador y le otorgan un nombre: “Altazor”. Pero su vuelo, como el de Ícaro y Dédalo, está permanentemente asediado por la caída y la atracción del abismo. El hecho de que la caída comprometa a su creador modifica la adaptación del poema al tema de la ascensión, y lo incluye en su simétrico opuesto: el de la caída. En *La escritura profana* (1976), Northrop Frye ha observado que este tema se vincula naturalmente con el de Narciso y los dobles, que se ven absorbidos por su propia creación hasta el punto de confundirse con ella. El ejemplo que ofrece del *Paradise Lost* es ilustrativo también para *Altazor*: “la caída final de Adán incluye el hecho de que él queda absorbido por el libro, de que se le cuente la historia que más adelante va a iniciarse con él” (Frye, 136). La absorción en la caída es también la absorción en el libro, que se convierte en una suerte de reflejo del espacio estelar donde caen por igual el despedazado lenguaje y su maltrecho creador. Gastón Bachelard sostiene en *El aire y los sueños* que la caída es un “viaje hacia abajo” y que es “una realidad psíquica de cada hora, incluso antes de la intervención de toda metáfora moral” (21). Pero, como el mismo Bachelard lo señala (aunque sea para denunciarlo), es prácticamente imposible prescindir de la “metáfora moral” diseñada por la literatura. El ascenso vertiginoso y la caída ulterior emparentan a Altazor con el Satán de Milton o el de Hugo, aquel héroe cuya pluma tocada por el ojo de Dios en el descenso se convirtió en el terrible Ángel de la Libertad, o con Maldoror, quien es su hermano espiritual:

⁸ Vicente Huidobro, “Arte poética”, *El espejo de agua*, 1916 (3); Jorge Luis Borges “Ajedrez”, *El hacedor*, 1960 (2005b, 202-203); César Vallejo “Espergesia”, *Los heraldos negros*, 1918 (1997a, 143).

Cae
 Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo del tiempo
 Cae al fondo de ti mismo
 Cae lo más bajo que se pueda caer
 Cae sin vértigo
 A través de todos los espacios y todas las edades
 A través de todas las almas de todos los anhelos
 y todos los naufragios
 Cae y quema al pasar los astros y los mares (109).

En esta metáfora moral encontramos la exacerbación de un viejo anhelo humano: el de ascender por sus propios medios y desplazarse libremente por el cielo, igual que las aves. El tema de la ascensión está presente de muchas maneras en la literatura; desde la ascensión sagrada de Fray Luis, donde el Pastor santo deja a su grey “en este valle hondo oscuro”, hasta la irreverente e impresionante ascensión que propone Apollinaire en “Zona”, donde Cristo “que detenta el récord mundial de altura” se eleva acompañado por todas las aves del mundo⁹.

El mito de Ícaro ha poblado no solo los sueños de libertad (el movimiento y el sueño siempre se han asociado al concepto de libertad) sino también con ciertas actitudes humanas que rayan muchas veces en la sorpresa y el ridículo. En *The Prehistory of Aviation* (1928), Berthold Laufer relata la historia del abate Damian, curita italiano residente en la corte de Escocia, quien trató de volar agitando un par de alas fabricadas con plumas de distintas aves. Luego de mucho experimentar, un día de 1507 se lanzó desde lo alto del Stirling Castle rompiéndose al caer ambas piernas. Como buen científico (Damian era médico de la Corte de James IV), atribuyó su fracaso al empleo de plumas de gallo “que manifestaron su afición natural por el corral en vez de continuar volando hacia el cielo” (67-68). No es la razón científica la que salva a Damian, sino la razón metafórica; la misma que le faltó al licenciado Ginovés que definió las estrellas como “gallinas de los campos celestiales”¹⁰, la misma que intuyó Octavio Paz cuando explicó (sin saberlo, pues aludía a Huidobro) por qué la historia de Damián merecía formar parte de la prehistoria de la aviación:

⁹ Fray Luis de León, “En la Ascensión” (*Poesías*, 1631); Guillaume Apollinaire, “Zone” (*Alcools, Poèmes 1898-1913*).

¹⁰ Este famoso verso (atribuido tradicionalmente a Gracián) pertenece al poema *Selvas del año*, publicado anónimamente en 1688 y agregado más tarde a las obras completas de Gracián. No fue sino hasta 1945 que José Manuel Blecua cotejó las fechas de los manuscritos originales

No el idioma de la tierra, sino de un espacio aéreo. Idioma de aviador: las palabras son paracaídas, que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar tierra estallan y se disuelven en explosiones coloridas. El gran poema de Huidobro es *Altazor* (1931): el azor al asalto de la altura y que desaparece quemado por el sol. Las palabras pierden su peso significativo y se vuelven, más que signos, huellas de una catástrofe estelar. En la figura de un aviador-poeta reaparece el mito romántico de Lucifer (201-202).

Aunque parezca contradecirse (las catástrofes estelares no se expresan en “explosiones coloridas”), el comentario de Paz es impecable, y también justo: de la misma manera que las plumas de gallo rebajan la *noblesse* del intento de Damian, las “explosiones coloridas” rebajan el peso de la “catástrofe estelar” y la convierten en fuegos de artificio. La pérdida de densidad que afecta las palabras de *Altazor* va de la mano con el humor propio del espíritu vanguardista que, a diferencia del romántico, no dudó en rebajar temas sacralizados por el arte y dotarlos de una novedosa cualidad estética. Es probable que Huidobro hubiera sonreído frente a la ingenuidad de Damian, pero nada nos impide pensar que hubiera simpatizado inmediatamente con él, pues ambos compartían un ideal que, más que moral, era de carácter estético. Me explico. En el libro mencionado, Frye elabora una erudita distinción entre los temas del descenso y de la ascensión: entre los primeros identifica los que descienden desde el mundo superior hacia el nuestro, y los que descienden del nuestro a otro más inferior; y entre los segundos a los que ascienden desde el mundo inferior hacia el nuestro, y los que ascienden del nuestro a otro más superior. Si bien los ejemplos propuestos por Frye provienen de la mitología y de la narrativa (con las excepciones paradigmáticas de Dante y Eliot), se puede extraer de ellos las mismas conclusiones para la poesía, y proponer la existencia de dos tipos de poetas: los del ascenso y los del descenso. Los primeros ofrecen la metáfora del ascenso en busca de la belleza primordial (esa belleza que aísla en la cumbre al buscador incansable: el Dante de *Paradiso*, Victor Hugo, D’Annunzio, el mismo Huidobro); los segundos, en cambio, ofrecen la metáfora del descenso en busca de la verdad primordial, es decir, del conocimiento: las cuevas de las sibilas, las temporadas infernales y, en general, las visiones que comprometen lo uterino con lo terrestre embrionario, presentes en poetas tan disímiles como el Dante del *Inferno*, Rimbaud y el mismo Vallejo, responden

y reveló el nombre de su posible autor: un poeta zaragozano de comienzos del siglo XVII conocido como el “licenciado Ginovés” (del Hoyo, cxciii; Correa Calderón, 202-204). La injusta atribución a Gracián perdura en autores como el propio Borges: “A las claras estrellas orientales / que palidecen en la vasta aurora / apodó con palabra pecadora / gallinas de los campos celestiales” (“Baltasar Gracián”, *El otro, el mismo*, 1964).

a esta caracterización reformulada por Octavio Paz cuando contraponen a Vallejo con Huidobro afirmando que “su poesía [es] de la tierra y no del aire” (203).

La oposición entre Huidobro y Vallejo propuesta por Paz se resuelve en una notable complementariedad si no perdemos de vista que la caída imaginaria, como lo puntualizaba Bachelard, “sólo conduce hasta a las metáforas fundamentales a una imaginación *terrestre*” (26, sus cursivas). En un párrafo notable por su perspicacia crítica y su imaginería visual, Bachelard describe la imaginación terrestre con palabras que parecen escritas a propósito de *Trilce* de Vallejo:

Para clasificar todas sus circunstancias es necesario examinar todas las aflicciones de un *terrestre* que lucha, en sus noches dramáticas, con la sima, que excava activamente su sima, que trabaja con la pala y el zapapico, en el fondo de esta mina imaginaria donde tantos hombres padecen durante sus pesadillas infernales. Semejantes descensos a los infiernos únicamente podrán ser descritos, desde el punto de vista de la imaginación poética, si nos asiste la fuerza de abordar un día la difícil y múltiple psicología de la imaginación material de la tierra (26-27).

El lector atento habrá advertido en la poética vallejjiana el punto de encuentro de los proyectos críticos de Frye y Bachelard, autores que coincidirían con Paz en llamar a Vallejo “poeta minero”. Estas reflexiones no deben hacernos olvidar que tanto el “poeta minero” como el “poeta aviador” vivieron a su modo la misma época y, aunque propusieron proyectos distintos, nacieron de un programa común que inició la generación modernista: ocupar un puesto, aunque fuera modesto, en la literatura universal¹¹. Su respeto incondicional hacia Rubén Darío (que compartieron con Girondo, Neruda y el mismo Borges) se vio acompañado por la consumación del programa literario y vital del nicaragüense. Aunque con billetes de distinta clase, los dos continuaron el viaje de Darío a la capital del mundo, con el propósito de hacerse un lugar, aunque fuera a punta de desplantes y humillaciones. Se sabe que en su primer gran desplazamiento de la periferia al centro (y el centro era París) Darío se las arregló para que su amigo Alejandro Sawa le presentara a Paul Verlaine, el más ilustre y el más ebrio de los poetas franceses. El encuentro fue un desastre (Verlaine estaba de mal humor y tal vez borracho), pero Darío jamás pudo olvidar las palabras que le dijo “en voz baja y pectoral” mientras golpeaba la mesa del café D’ Harcourt:

¹¹ Vallejo y Huidobro coincidieron con Juan Larrea en la aventura editorial de la revista *Favorables-París-Poema* (julio y octubre de 1926). Allí, Huidobro publicó avances de *Altazor*, y Vallejo, artículos como el citado “Poesía nueva” y las primeras versiones de poemas, como “He aquí que hoy saludo”, que luego formaron parte de su libro póstumo *Poemas humanos*.

“La gloire!... la gloire!... Merde... Merde encore!...” (Darío, 95). Para el centro, antes de Darío solo éramos mierda, estorbo, ni siquiera nada. Después lo fuimos todo, pero para eso tuvieron que ir a Europa no solamente Vallejo y Huidobro, sino también Neruda, Oquendo, Borges, Gironde, César Moro y una larga lista de poetas a los que podemos llamar de cualquier modo, menos europeizados: ellos iniciaron el despegue que significó el proceso seminal no solo de la nueva poesía hispanoamericana, sino también de las innovaciones que en los años sesenta consagró la narrativa del boom, pero muchos tuvieron que pagar un precio muy alto. Vallejo, por ejemplo.

El caso de Huidobro es especial y por lo mismo necesario: amparado en su fortuna familiar (que hubiera podido extinguirse en sus apacibles viñedos) eligió representar un papel protagónico en los acontecimientos, aunque muchas veces tuviera que inventárselos: si protesta contra el imperio británico es “raptado” por los agentes del imperialismo, si hay guerra en España se va a luchar al lado de la República, si se enamora de una menor de edad la rapta. Esa pasión por el exhibicionismo, ese afán por lo heroico y lo teatral le resta sinceridad a sus convicciones, pero es afín con la voluntad ascensional de su poesía y acusa un fuerte ingrediente romántico-medieval que muchos asocian con su extracción de clase¹². Claro que Huidobro era un tipo contradictorio; su madre, quien escribía con el poco original pseudónimo de “Monna Lisa” (sic), le reprochaba ser “un comunista que no podía prescindir del pollo al cognac y de ser un rebelde de champaña dorada” (citado por Concha, 15)¹³. ¿Terrible, no? el hijo asciende, asciende y nadie menos que su propia madre le tira de los pantalones propiciando la caída.

Contradicción andante, Huidobro participa por partes iguales de la vieja oposición que distingue a los poetas entre “juglares” y “vates”, es decir, entre lúdicos y proféticos. Esta rara conjunción la cultivó el mismo Huidobro, quien en alguna parte de su obra se definió como “juglar y profeta sin hemisferio conocido”. El lado juglar de Huidobro se hizo más evidente con la publicación de su novela *Mío Cid Campeador* en 1929, el mismo año que abandonó a su esposa Manuelita Portales para raptar a una belleza chilena menor de edad llamada (como la esposa de su héroe) Jimena. Este hecho, que le acarrió la condena social en Santiago, lo vio como una consecuencia lógica de su “emparentamiento” con el Cid, ya que Huidobro había descubierto que un antepasado suyo, el primer marqués de Casa Real, era originario de

¹² Ver, por ejemplo, el estudio introductorio que ofrece Jaime Concha en su edición de *Vicente Huidobro* (1980).

¹³ Concha termina su comentario con esta exclamación irónica: “¡Tan horrible seudónimo tenía que inducir al hijo a cometer *ipso facto* pecado de vanguardia!” (15).

Burgos. Se sabe que Huidobro llegó al extremo de escribirle a Menéndez Pidal con el objeto de relacionar la descendencia del héroe con la de su propia familia¹⁴.

Algo de poeta épico hay en Huidobro, pero la suya es una ‘epicidad’ de la palabra, que lo llevará a recurrir no solo a su propia gramática (“Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal”, 115), sino también a su concepción creacionista del poema. Recurrir a una gramática particular revela el deseo de situarse *antes* de su imposición y disciplina; ese lugar no es otro que la infancia, el único espacio donde todavía es posible la magia, es decir, la felicidad de la experiencia sin lenguaje. Magia y creación van tan unidas que Benjamin llegó a sugerir que la primera experiencia que tiene el niño del mundo “no es que los adultos tengan más fuerza, sino su incapacidad de hacer magia” (citado por Agamben 2005, 21). Giorgio Agamben se sirve de esta intuición para explicar la tristeza en la cual a veces se sumergen los niños; también podría explicar la airada defensa que poetas como Huidobro hacen de los poderes del mago y el escarnecimiento con que tratan a los poetas, resignados a tan triste incapacidad:

Manicura de la lengua es el poeta
 Mas no el mago que apaga y enciende
 Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
 Muy lejos de las manos de la tierra
 Y todo lo que dice es por él inventado
 Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
 Matememos al poeta que nos tiene saturados (132).

El creacionismo de Huidobro llegará al paroxismo cuando entre a tallar el vértigo adánico, aquel que obligó a Yahvé a expulsarlo del Paraíso. Tal vez porque nombrar es atreverse a robar el fuego de los dioses y exponerse a su castigo, tal vez porque el arrepentimiento puede esperar mientras se disfruta nombrando, Altazor se embriaga de imágenes y en el Canto IV dice:

¹⁴ En su ensayo “Huidobro, hijo de Venus”, Gema Areta escribe: “La reescritura del Cid estaba para Huidobro ligada a un periodo de su vida volcado preferentemente en los «hombres de acción y de aventura. Me sentí nieto del Cid, me vi sentado en sus rodillas y acariciando esa noble barba tan crecida que nadie se atrevió a tocar jamás». Después de haber documentado su posible ascendencia de Alfonso X, Menéndez Pidal le ratifica en una carta, fechada el 1 de marzo de 1929, la relación de éste con el Cid (su abuelo Alfonso VIII era biznieto de una hija del Cid). Junto a su legendaria egolatría, René de Costa señala la posibilidad de verse junto a Ximena como la reencarnación moderna de la pareja medieval” (512-513).

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Ya viene la golonchina
 Ya viene la golonclima
 Ya viene la golonrma
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondía
 Y la noche encoge sus uñas como el leopardo

 Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el rorreñol
 Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrima el rofañol
 El rolañol
 El rosiñol (139-140).

Príncipe del exceso, Altazor radicaliza el *nonsense* entendido “como un modelo de lenguaje controlado de manera sistemática y sujeto a sus propias leyes” (Hey, 149) y el empleo de las palabras *portmanteau*, como las llamaba Humpty-Dumpty¹⁵.

¹⁵ Ambas propuestas provienen de Nicholas Hey (1979). La definición de *portmanteau* aparece en el Capítulo VI de *Through-the Looking Glass* (1872), cuando Alicia le pide a Humpty Dumpty que le continúe explicando las palabras de un extraño poema llamado “Jabberwocky”:

-“That’ll do very well,” said Alice: and ‘*slithy*?’”

-“Well, ‘*slithy*’ means ‘lithe’ and ‘slimy.’ ‘Lithe’ is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau –there are two meanings packed up into one word” (249).

Claro, siempre habrá quien diga que el procedimiento es expeditivo y sencillo (la inversión léxica que supone “el horizonte de la montaña / La golondrina y el violoncelo” y la conversión del galicismo “rosiñol” en una palabra que contiene todas las notas musicales) pero, ¿quién puede sustraerse al encanto de un paisaje plenamente verbal y figurativo donde *existen* montañas, lejantañas, horicielos, golonrisas y rosiñoles que llenan de notas los hilos telefónicos? Poesía que apela como ninguna otra al matrimonio de la imaginación con el intelecto hasta hacerlos indiscernibles, la de Huidobro es una fiesta del verbo en lo que tiene de adánico, antirreferencial y humorístico. Pero también de fetichista y monstruoso: detrás de los trasvases silábicos de Huidobro se oculta el descabellado deseo de sugerir la totalidad por insinuación e incluso por ausencia. Giorgio Agamben ha vinculado la sinécdoque con el fetichismo, atribuyéndoles a ambos una ambigüedad esencial: tanto en el tropo como en la patología, el término sustituido es a la vez negado y evocado por el sustituto elegido (2001: 69-70). La inquietud que surge de este vínculo en relación con las creaciones verbales de Huidobro es doble. La primera tiene que ver con el espacio donde conviven las exclusiones silábicas evocadas por estas palabras, ¿ese espacio es *otro* espacio alternativo alimentado por el poema, o es una amenaza de restauración por parte de la costumbre que reclama la ilusión de las juntas entre las palabras y las cosas? Si nos tomamos el trabajo de desmontar cada uno de los fragmentos que componen estas palabras y los devolvemos al todo del que formaban parte, daremos con una suma de palabras “normales” que remiten a referentes también “normales”, pero esa operación es precisamente la que no debe realizarse si no se quiere traicionar el “simple sport de los vocablos” (134). La segunda inquietud proviene de la sospecha que dichas palabras son –para extremar la argumentación de Agamben– sinécdoques de sinécdoques, es decir palabras que sustituyen en su parcialidad un todo excluido, pero también significantes parciales que al evocar el todo que los completaba, sustituyen la parcialidad de su significado. Este procedimiento, sin embargo, solo es posible si los lectores cuentan con la competencia necesaria para advertir qué palabras “normales” son las que han sufrido esta operación y tratar las “anormales” con el mismo acto de fe que requiere todo lenguaje cuando presupone que todos queremos decir lo mismo cuando usamos las palabras. Se trata, como lo advierte el hablante de *Altazor*, de un juego cuyas reglas hay que obedecer para participar. Por eso, en el Canto V, cuando Altazor supone a sus lectores envueltos en el torbellino verbal y purificados de toda experiencia terrestre, los juzga aptos para el juego:

Nos lavamos las manos y reímos
 Nos lavamos los ojos
 Y jugamos
 El horizonte es un rinoceronte
 El mar un azar
 El cielo un pañuelo

asoma, como una luz negra, la imagen del mundo como un despoblado cementerio de significantes. Pero esa imagen de muerte es capaz de girar como un astro y ofrecernos nuevamente su cara luminosa, la del nacimiento: la caída de Altazor se explica por la atracción que ejerce la tumba abierta, pero la tumba es también el vientre que lo recibe en su reino de imágenes para reiniciar el proceso creativo¹⁷. De allí que la desintegración del lenguaje deje escuchar (para quien sepa escucharlo) el vagido del parto universal:

Lunantando
 Sensorida e infimento
 Ulaluyo ululamento
 Oraneva yu yu yo
 Tempovío
 Infílero e infinauta zurrosía
 Jaurinario ururayú
 Montañedo oraranía
 Arorasia ululacente
 Semperiva
 ivarisa tarirá
 Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
 Lalalí
 Io ia
 i i i o
 Ai ai ai a iiii o ia (166).♦

Fragmentos in-significantes a punto de tocar tierra y convertirse en lenguaje despedazado, estas palabras parecen estar a punto de dejar de serlo para adquirir la condición de experiencia caída, como ocurre con las palabras de *Trilce*. Es en este punto donde los proyectos de Huidobro y Vallejo se complementan y continúan: es

prestado al futuro' sosteniéndose en su perpetua posposición de que se complete en su plenitud" (Zizek, 2006: 84-85).

¹⁷ Ver la secuencia del Canto V que repite anafóricamente "se abre la tumba y al fondo...": "se abre la tumba y al fondo se ve el mar... se abre la tumba y al fondo se ve un rebaño perdido en la montaña... se abre la tumba y al fondo se ve un desfile de témpanos de hielo... se abre la tumba y al fondo se ven el otoño y el invierno...", etc. (148-149).

Vallejo quien se pasea por esa “costa aún sin mar”, recogiendo los restos caídos de un alfabeto que reflejan su condición como un espejo roto¹⁸. Pero hay más.

Una lectura atenta de *Trilce* tropieza con no pocos episodios de creación de la palabra. A diferencia de las creaciones huidobrianas, donde la magia tiende a eliminar de la enunciación, el proceso genésico, las de Vallejo se sitúan en el acto mismo de expulsión que precede a la caída, ofreciendo una de las aventuras más extremas realizada alguna vez por el lenguaje: la de poner en escena aquello que no puede ser simbolizado por el lenguaje. Por esa razón, la lectura de poemas clave como *Trilce I* (“Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando”, 33), *Trilce V* (“La creada voz rebélase y no quiere / ser malla ni amor”, 42) y *Trilce XII*, dan la incómoda sensación de asistir al monstruoso nacimiento de palabras desencarnadas que se rebelan contra el lenguaje que constantemente las ordena y legaliza. Slavoj Žižek ha definido lo Real como “plenitud de la presencia inerte”, añadiendo que se trata de un agujero en el orden simbólico, “la falta en torno a la que el orden simbólico se estructura” (2001, 221-222), ¿quién que haya leído a Vallejo no ha sentido el asfixiante peso de la paradoja que resulta de renunciar a las palabras para hundirse (y hundirnos) en ese agujero que hiere el orden simbólico? La palabra que experimenta la caída en el momento mismo de su nacimiento ofrece una variante del tema del descenso no formulada por Frye: la de la caída como expulsión de una oscura interioridad a otra interioridad aún más oscura:

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.*

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

¹⁸ No sorprende la escasa e incomprendida recepción de ambos libros una vez publicados. En el Perú todavía se recuerdan los comentarios de Clemente Palma (“Está circulando un libro del poeta trujillano Vallejos (sic), libro que aún nuestros fiscales no han tenido tiempo de revisar en su contenido, pero que por el título les tiene intrigados, haciéndoles nacer la sospecha de [que] hay gato encerrado” (citado en: *César Vallejo, Obra Completa II*, 185). Sobre *Altazor* ha escrito René de Costa: “[en 1931] Las condiciones en España se presentaban óptimas para que el chileno repitiera el triunfo de 1918, cuando trajo de París la buena nueva de la primera vanguardia. Pero el fenómeno no se repitió, y los dos libros mencionados [*Altazor* y *Temblor de cielo*] parecen haber sido desatendidos por la crítica española del momento” (185).

Incertidumbre. Talones que no giran.
 Carilla en nudo fabrica
 cinco espinas por un lado
 y cinco por el otro: Chit! Ya sale (Trilce XII, 49).

Este poema ofrece un oscuro correlato entre la escritura poética, el parto y la expulsión fecal: los tres responden a la concepción del descenso como “nostalgia inexpiable de la altura” de la que hablaba Bachelard (120), pues suponen el doloroso proceso de creación y la consecuente caída de lo creado (sugerida irónicamente con la mención a Newton). Pero el dolor no se produce solamente por la violencia y la dificultad de la creación “excretora”, sino por la incapacidad de lo creado para obedecer el mandato ascensional: al igual que el humilde moscón, la palabra y el ser humano también “mueren a mitad de su vuelo” y caen a una tierra que los recibe con la misma indiferencia que a los restos excrementicios. Trilce LXXVII (el último poema del libro) enuncia de manera enfática ese mandato para preguntarse luego si la caída no es la verdadera ascensión:

Hay siempre que subir ¡nunca bajar!
 ¿No subimos acaso para abajo? (135).

Tal vez los momentos de Huidobro donde se hace más presente la enunciación del proceso sean “Alguien iba a nacer” (incluido en *El espejo de agua*, 7) y la secuencia del Canto I de *Altazor* que comienza con el verso “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol” (124) y finaliza ocho estrofas después con el nacimiento: “Silencio / Se oye el pulso del mundo como nunca pálido / la tierra acaba de alumbrar un árbol” (126). Aunque en estos casos el proceso creativo esté desprovisto de dolor y lo creado (el árbol) acuse su voluntad ascensional, no podemos sino ver en Vallejo y Huidobro dos modos complementarios de asumir el proceso creativo y sus dificultades¹⁹. Al final de *Infancia e historia*, Agamben glosa una conferencia de Heidegger sobre la *esencia del lenguaje* con estas palabras que parecen dichas a propósito de estos dos poetas:

Heidegger habla . . . de hacer ‘una experiencia con el lenguaje’. Hacemos precisamente esta experiencia, escribe, sólo cuando los nombres faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios. El interrumpirse de la palabra es ‘el paso hacia atrás en el camino del pensamiento’. La apuesta de la infancia es, en cambio, que sea posible una experiencia del lenguaje no simplemente como

¹⁹ Sobre el árbol como fuente de imágenes aéreas ver: Bachelard (251-277).

una sigética o un defecto de los nombres, sino de la cual sea posible, al menos en cierta medida, indicar la lógica y mostrar el lugar y la fórmula” (217).

Escribir “cuando los nombres faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios” es tal vez la manera más justa de describir los proyectos de Vallejo y Huidobro. Como lo es también atreverse (como los dos se atrevieron) a hacer la apuesta de la infancia: la paradoja de renunciar al lenguaje para someterse al lenguaje solo es posible si nos atrevemos a dar ese paso hacia atrás en el camino del pensamiento al que alude Heidegger. Es precisamente ese “paso hacia atrás” lo que me sedujo –y sigue seduciéndome– de la poesía de Vallejo y de Huidobro. Cualquiera de nosotros se puede reconocer en la apuesta de la infancia (entendida como un lugar *anterior* al lenguaje) que proponen los versos de *Altazor*, sobre todo, si admite haber elevado los ojos y haber visto el alfabeto sideral huidobriano haciéndose trizas sobre nuestras cabezas. Cuando tenía veinte años puse todo mi empeño en su lectura, pero confieso que no pude. Entonces escribí este poema que es, también, un homenaje a los primeros versos que leí de Huidobro:

VICENTE, CUANDO LO HERMOSO NO ES EL CIELO

Yo daba dos pasos hacia adelante
 Daba dos pasos hacia atrás
 El primer paso no decía nada señor
 El segundo paso no decía nada señora
 Y los otros decían
 (Casi con total indiferencia):

“Hoy día Horacio desde el cielo
 Te han meado lentamente unas palomas”

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001.
- . *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- . *Profanaciones*. Trads. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Apollinaire, Guillaume. *Alcools. Poèmes 1898-1913*. Paris: Gallimard, 1955.
- Areta Marigó, Gema. “Vicente Huidobro, hijo de Venus”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26, 2 (1977): 519-533.

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1982.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Trad. Anselmo Jover Peralta. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. En: *Obras Completas, Tomo 3, 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 2005a.
- . *El otro, el mismo*. En: *Obras Completas, Tomo 2, 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2005b.
- Carroll, Lewis. *Alice's in Wonderland. Through the Looking-Glass*. New York: Macmillan Publishing Co, Inc., 1962.
- Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.
- Correa Calderón, E. *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Costa, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. Trad. Guillermo Sheridan. FCE: México, 1984.
- Chirinos, Eduardo. *Epístola a los transeúntes. Crónicas & artículos periodísticos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, Serie Ficciones, 2001.
- Darío, Rubén. *Autobiografías*. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976.
- Frye, Northrop. *La escritura profana*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Hey, Nicholas. "Nonsense" en "Altazor". *Revista Iberoamericana* XLV, 106-107 (1979): 149-156.
- Hoyo, Arturo del. "Vida y obra de Gracián, Estudio preliminar". *Baltasar Gracián. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960. XI-CCXLI.
- Huidobro, Vicente. *Vicente Huidobro. Obra Selecta*. Luis Navarrete Orta, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Laufer, Berthold. *The Prehistory of Aviation*. Anthropological Series, 253. Volume XVIII, Nº1. Chicago: Field Museum of Natural History, 1928.
- León, Fray Luis de. *Obras Completas Castellanas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*. E. Inman Fox, ed., Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985.

- Vallejo, César. *Los heraldos negros. Poesía Completa I*. Ricardo Silva Santisteban, ed. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1997a.
- . *Poemas [123-1938]. Poesía Completa III*. Ricardo Silva Santisteban, ed. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1997b.
- . *Trilce. Poesía Completa II*. Ricardo Silva Santisteban, ed. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1997c.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Paz*. Barcelona: Barral, 1971.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- . *Visión de paralaje*. Trad. Marcos Mayer. México: FCE, 2006.

RESUMEN / ABSTRACT

El presente ensayo ofrece una relectura crítica de *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro como un complemento simbólico de *Trilce* (1922) de César Vallejo. Si bien se trata de proyectos diametralmente distintos, en ambos aparece la “experiencia de verse vivir caído” y el movimiento que vincula la Ascensión con el Descenso. Esta experiencia compromete al personaje performativo de estos libros con la divinidad y con el lenguaje poético, con los que establece una relación conflictiva, resuelta alternativamente en el juego y el más duro de los escepticismos.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), *Altazor* (1931), César Vallejo (1892-1938), *Trilce* (1922), personaje caído, ascenso, descenso, lenguaje poético, escepticismo, juego

ASCENT AND FALL IN HUIDOBRO'S ALTAZOR AND VALLEJO'S TRILCE

In this essay, I read Vicente Huidobro's Altazor (1931) as a symbolic counterpart to César Vallejo's Trilce (1922). Although these books are diametrically opposed to each other, both of them center on the "experience of seeing oneself as fallen", imagined simultaneously as an Ascent and a Descent. This experience correlates the performative character of both books with God, and with the language of poetry which establishes a conflictive relationship resolved alternatively through play and the harshest skepticism.

KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), *Altazor* (1931), César Vallejo (1892-1938), *Trilce* (1922), fallenness, ascent and fall, poetic language, skepticism, poetic play

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008