

## LA CAIDA DE ALTAZOR

**Juan Gregorio Rodríguez Sánchez**  
Universidad del Zulia

### I

En toda creación literaria, antigua o moderna, clásica o de vanguardia, el elemento histórico social es inseparable de su ser en sí, de su modo ontológico esencial. Lo singular humano y su manifestación artística han de estar estrechamente combinados -como dice Lukács- "con las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia". Un poeta puede elegir en su enfrentamiento al mundo, entre lo esencial y lo superficial, entre lo anecdótico y lo importante, entre lo decisivo y lo episódico, y en esta selección radica la determinación de los dos planos del lenguaje: el del contenido y el de la expresión, y es precisamente en esta selección donde culmina la creación literaria.

Una poesía dinámica y una poesía estática no son productos de una época determinada, sino posiciones antagónicas que se dan en cualquier tiempo. La oposición entre evolución e inmovilismo es una de las premisas de las que hay que partir al enfrentar el mundo de la creación literaria y es -al decir de Lukács- la que con más frecuencia se pasa por alto al examinar los problemas puramente formales y tomar la técnica descriptiva con carácter previo a la singularidad artística de la obra y del

escritor considerados. La oposición surge en la imagen del mundo que el escritor ha de plasmar en su obra, en su actitud frente a la realidad y en la valoración de la imagen así captada. Es innegable la relación existente entre el autor y su obra, pero no se trata de una relación parcial, sino de un conjunto de relaciones, no de las de analogía que existen entre la obra y algo que está fuera de ella, que sería suponer que toda producción literaria reproduce, copia, imita o se inspira en un modelo, para cuya "valoración" sería necesaria la intervención del "genio", palabra cabalística y misteriosa ante la cual se inclina respetuoso el investigador más frío y penetrante o el más concienzudo y testarudo de los eruditos; esa "inspiración creadora" y toda su esotérica alquimia hace abdicar y doblar la rodilla al más incrédulo de los críticos tradicionales. La obra literaria no descende del cielo, ni es producto de las musas por muy invocadas que hayan sido. Ni se puede prescindir del contenido ideológico ni aislar la técnica exterior; es preciso establecer las conexiones estructurales entre ambos aspectos, y tener en cuenta que toda obra literaria está expresada a través del lenguaje, es decir, que la literatura tiene por objeto el mundo exterior. La crítica debe versar sobre el mundo creado por el artista, debe reflexionar sobre el lenguaje que constituye ese mundo. De los puntos de contacto entre estos dos lenguajes, el del autor sobre el mundo, y el de la crítica sobre la obra, surge la significación de la creación literaria, no como una actitud previa sino como una conclusión. El trabajo crítico debe consistir en recoger el máximo de coherencia posible a través del mayor número de relaciones, ya que todo lenguaje, por el hecho de serlo, constituye un sistema coherente.

En el presente estudio de ALTAZOR se ha prescindido de todo determinismo y nos hemos limitado a reflexionar sobre el lenguaje desde un punto de vista preferentemente fenomenológico. El habla del poeta ha sido el tesoro lingüístico que nos ha proporcionado el material para estudiar todas las deformaciones dinámicas de la imagen, las relaciones de las diversas imágenes entre sí y con la inteligibilidad de nuestro tiempo. De este estudio de la lengua surge una significación que establece la doble proyección de Vicente Huidobro como hombre y como poeta, no

como una actitud previa, sino como una conclusión de la investigación realizada. La contradicción aparente que esto encierra constituye la situación paradójica de toda obra literaria en relación con su autor. Como dice Roland Barthes, toda obra literaria es siempre dogmática porque su lenguaje es siempre asertivo, sobre todo cuando este lenguaje está rodeado de una nube de "precauciones oratorias". Una obra no puede resguardar siempre la "buena fe" del autor: sus silencios, sus reacciones, sus ingenuidades, sus escrúpulos, sus miedos, nada de esto se "dice" en la obra, pero, al mismo tiempo, "escribir" es un acto que está más allá de la obra; es aceptar la visión de un mundo transformado a través de las palabras que tienen en su interior un sentido que ofrecer, es proponer algo cuya respuesta jamás se conoce. El escritor es lo contrario de un dogmático, pero la obra siempre es dogmática.

El lenguaje -como la materialización del fluido pensante del autor- es susceptible de manifestar las complejidades que el autor, consciente o inconscientemente, trata de encubrir, pues ese lenguaje es una creación que implica un sistema coherente de relaciones que la crítica reconstruye y del que extrae su significado.

## II

Altazor, el ave de las alturas, la que puede elevarse más que ninguna otra, y que anida en las cimas, en las cumbres nevadas de los más altos picos. El ave que divisa y otea más universo que las demás pero que también es ladrón de presa alta, que amedrenta, que azora a las otras. Símbolo de la altitud y de la violación, es Altazor violador y ladrón de honras. Pájaro negro de vientre blanco, rapaz y traicionero. Conjunción de los extremos, punto intermedio entre lo alto y lo bajo, entre lo blanco y lo negro. Se verá blanco o negro, según la posición del que mira en el espacio: desde abajo, desde dentro, será blanco; desde arriba, desde fuera, será negro. Desde "aquí" albura, nitidez; desde "allí", oscuridad, tinieblas.

El poema ALTAZOR comienza con un tono profético: el arriba, el afuera, tiene que morir; tiene que secarse lo que está henchido; tiene que oscurecerse lo que está iluminado:

"Altazor morirás. Se secará tu voz y serás invisible".

Morirás, pero no escaparás, porque esa muerte no es una evasión, una huida, sino un hundirse, una profundización. No es escapar de un estado lo que pretende el poeta. sino un hundirse en el "dentro" íntimo, en el interior oculto, en el calabozo de su propio escondite. La búsqueda incesante del "yo" supone una caída eterna, un descenso continuo a las profundidades, y el ser, al igual que en la ascensión mística, debe desprenderse de todo lo que pueda embarazarlo, de todo lo que pueda comprometerlo:

"Limpia tu cabeza de prejuicios y moral"

Para alzarse hay que sumirse en el abismo del olvido; toda levedad supone un deslastrarse, pero si la elevación es un hundimiento, los elementos se invierten; para interiorizarse hay que retener todos los recuerdos, todos los pesos: habrá que lastrarse. Habrán de vivirse todos los remordimientos y los rencores, todo lo que en nosotros mira al pasado, para que haya un oscurecimiento total del azor, es decir, para que veamos el azor desde arriba. Hay que eliminar, eso sí, lo externo, no lo interno: hay que arrojar fuera lo superficial. los prejuicios y los códigos.

Solamente en la caída es posible la resurrección, **la regeneración**. Si no hay primero un viaje hacia el centro, no puede existir la evasión. No hay **evasión** si no hay encierro. El placer íntimo del escape sólo pueden experimentarlo los que están encerrados, y el goce mismo de la evasión será mayor cuanto mayores sean las dificultades que tenga que superar, cuanto más hondo sea su encierro. De ahí que tenga que dejarse **caer con** todo su peso, con todos los pesos posibles:

"Déjate caer sin pensar en tu caída sin miedo al fondo  
(de tu sombra

sin miedo al enigma de ti mismo  
acaso encuentres una luz sin noche  
perdida en las grietas de los precipicios".

y se produce un caer constante, un cae, cae, cae, que se repite; un cae a todo, al fondo del infinito, del tiempo, en infancia, en vejez, en lágrimas, en risas, en una totalización cosmológica de la caída, de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño:

"Cae al fondo del infinito  
cae del mar a la fuente".

Ha de ser una caída completa, sin miedo, sin vértigo, sin gritos, sin lamentos y sin aspiraciones. La muerte de las alturas tiene que realizarse en los abismos de las profundidades. En ese mar que cierra de golpe la vida discursiva, ese "mar antropófago" que engulle los ríos que discurren, es el lugar donde se podrá encontrar para empezar a conocerse.

### III

"Yo estoy aquí de pie ante vosotros".

¿Dónde está el peso mayor, en "*estoy*" o en "*aquí*"?. Eii toda expresión uno de los términos debilita siempre al otro. El "*aquí*" tiene tal fuerza que su fijación trasciende el aspecto ontológico, tiene que trasladarse, como resultado, al más allá, a un fuera. Quiere encontrar la certidumbre de su fijación. Es un encuentro consigo mismo, pero todo encuentro supone primeramente una búsqueda. un haber salido. No hay posibilidad de encuentro si no se ha salido antes para volver. La salida puede ser una ascensión o una caída, y una caída es una ascensión hacia abajo, una ascensión invertida. El encontrarse es serse, es decir, el ser se inscribe en un círculo que habrá de recorrerse. La falsa ilusión de salirse produce también la falsa ilusión de encontrarse: una espiral humana donde los dinamismos se invierten. No se sabe si se trata de una evasión o se corre hacia el centro, como el que está en un torbellino. Es la vacilación lo que impide llegar al centro.

El poeta se inscribe ante el mundo en una espacialización de su pensamiento: el ser y el no ser. El espacio entre ambos se confunde y se pierde la noción de estar "*aquí*" y de estar "*allí*".

Pensamientos abiertos y pensamientos cerrados. Lo abierto y lo cerrado en metáforas en las cuales el poeta expresa **su alienación**. De aquí parte la hostilidad agresiva de un **estar "aquí"**, porque "lo de dentro y lo de fuera son íntimos, están prontos a invertirse y a trocar su hostilidad".

"Yo estoy aquí de pie ante vosotros  
en nombre de una idiota ley proclamadora  
de la conservación de las especies  
inmunda ley..."

El ser es un ser culpable; culpable, al menos, de ser. El estar en el mundo en nombre de una ley inmunda, villana, una ley que es trampa. no es estar en el mundo, sino en el submundo, porque se está emparedado en un mundo de malas intenciones. Nosotros oímos los gritos de esta alma sin tener una seguridad de que esté dentro o esté fuera: lo que absorbemos es el ser y la nada. El punto central del "*estoy aquí*" vacila, y ese espacio exterior que lo circunda, pierde su vacío, es decir, pierde su nada; perder la nada es perder la posibilidad de ser. Queda, entonces, fuera de la posibilidad, se le expulsa de su reino y de ahí su angustia. Esta angustia, este enclaustramiento, **este encierro**, tendrá que suponer una nueva salida, un querer salir de él, y al salir, tendrá que volver nuevamente para encontrarse. Su salida, en vez de ser una ascensión, será una nueva caída:

"Se me caen las ansias al vacío  
se me caen los gritos a la nada  
se me caen al caos las blasfemias"

Si se hubiera encontrado no habría tenido que interiorizarse; si hubiera estado "*aquí*" no habría tenido que descender nuevamente. El "*aquí*" se ha convertido en un "*allí*", y su búsqueda es la pesadilla:

"Perro del infinito trotando entre astros muertos  
perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrellas  
perro lamiendo tumbas"

<sup>1</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N° 183, México, 1965, pág. 275.

La pesadilla es una consecuencia de la duda entre la certidumbre del aquí y la rotundidad del allí. El alma del poeta flota en ese espacio-tiempo, un espacio-tiempo que es vacilante y equívoco:

"Todo ha de alejarse **en la muerte esconderse en la muerte**".

La muerte es el centro de lo de fuera y lo de dentro: alejarse es esconderse. La muerte es el vacío entre el aquí y el allí: la nada vacilante. El ser se inscribe entre los espacios abiertos y los espacios cerrados, pero ni se abre, ni se cierra; se entreabre, que es lo mismo que se entrecierra. Todas las personas y toda la historia de las personas en el horrible dentro-fuera.

Yo tú él nosotros vosotros ellos  
ayer hoy mañana  
pasto en las fauces del insaciable olvido  
pasto para la rumia del caos insaciable.

La sintaxis colabora: los pronombres vienen a soldarse, lo mismo que los adverbios. y todos al multiplicar las uniones, producen. frases-palabras cuyas fachadas se funden en su interior. La totalidad de los seres y la totalidad del tiempo, devorados y rumiados por el olvido y el caos. Es el enfrentamiento del ser de todos los hombres con el ser del mundo, "como si se tocaran fácilmente las primitividades". Y entre ellos, la angustia de la vacilación, la indeterminación ontológica:

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?

Es la insituación, el aniquilamiento, el ser que digiere en su interior su propia nada, y que se prolonga indefinidamente en el espacio y el tiempo:

Dadme el infinito coi-no una flor para **mis manos**.

El socrático "Gnozi Seauton" ha perdido su significado, porque, al intentar encontrarse, se ha perdido en 'la pesadilla ontológica. El tormento, la angustia del poeta, no viene de

fuera, sino de dentro. Su propia intimidad, traducida en una claustrofobia, es una consecuencia, a su vez, de un miedo a las alturas. El temor del estar "allí" produce el pavor del estar "aquí".

"Una primera lectura de ALTAZOR haría pensar en todos los acontecimientos que rodearon la vida equívoca de Vicente Huidobro. que quiso ser iniciador, padre, origen, fuente de todo y de todos" que fueron la causa de su angustia y que arremetió contra todos en este poema, especialmente contra Paul Réverdy, al que constituyó como blanco de su propia incertidumbre. Se podría hablar aquí del "mediador" de Paul Girard<sup>3</sup>: una mediación interna que se traduce en la destrucción del Otro. Su angustia, sin embargo, procede de su propia intimidad, de su incertidumbre, de su inseguridad, de su vacilación o quizá de su impotencia.

La inmensidad de su propia intimidad se instituye en valor primero para verse librado de todas sus preocupaciones, de todos sus sueños y lograr no ser prisionero de su propio ser.

#### IV

Ojos ávidos de lágrimas hirviendo  
Labios ávidos de mayores lamentos  
Manos enloquecidas de palpar tinieblas  
Buscando más tinieblas

Esta fisiologización del adentrarse acentúa la angustia, pues el conocerse implica una naturalización de su propio encierro, o de su propio entierro, para que no desaparezca ningún elemento de su fondo, por muy escondido que esté. El poeta racionaliza las imágenes de sus propias experiencias internas para asemejarse más al pájaro que está viendo desde afuera, para fundirse con el pájaro: ojos ávidos, desmesuradamente abiertos, enrojecidos; labios ávidos, alargándose hasta convertirse en un pico, y manos enloquecidas en un palpar, en un aletear.

<sup>2</sup> TORRE, Guillermo de. *Tres conceptos de la Literatura Hispanoamericana*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1963, pág. 151.

<sup>3</sup> GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesgs*, Edic. Bibliot. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963, pág. 10.

**Este entierro en mi memoria**  
**Este entierro** que se alarga **en mi memoria**  
**Este largo entierro que atraviesa** todos **los días de mi**  
(memoria)

**Seguir**  
**No**

**La sensación del hundimiento está dada tanto por el contenido mismo de las imágenes como por el aspecto externo de ellas: el dentro y el fuera de la expresión misma, del lenguaje. Comienza con los ojos ávidos y termina en un No seco, terminante, en una negación, en un oscurecimiento total, en una Nada a la que se llega "enterrándose" prolongadamente.**

**Esconde el poeta su propia intimidad, pero no quiere seguir enterrándose:**

**Seguir**  
**No**

**No quiere seguir profundizando en su Yo, por eso desea que se rompan todas las barreras:**

**Que se rompa el andamio de los huesos**  
**que se derrumben las vigas del cerebro**  
**y arrastre el huracán los trozos de la nada al otro lado.**

**Quiere surgir sin haberse encontrado, quiere detenerse en el hundimiento. Quizá haya entrevisto lo que se movía en el fondo, quizá lo posea el vértigo de la caída, quizá el miedo sea lo que lo hace aferrarse a su aliento:**

**"Aférrate a tu voz embrujador del mundo"**

**Esta detención en la caída, este corte de la expiración, este arrepentimiento del poeta, apuntado inconscientemente, es una prueba de su insituación; su indeterminación es más fuerte que su deseo de elevarse. No hay resurrección, y en consecuencia, ascensión, si antes no se cumple la bajada completa a los infiernos. El poeta que se había identificado con Dios:**

"El poeta es un pequeño Dios"

había dicho en HORIZON CARRÉ, quiere ascender sin haber totalizado su caída, lo que supone una mistificación de la redención; es una redención fraudulenta y la ascensión será una asunción. No podrá elevarse por sí mismo; tendrá que recurrir a unas alas como Ierro. a unos ángeles como María, o tendrá que ser transportado en un carro de fuego. como Elías.

El escapar se hace vital y, como todo prisionero. se aferra a cualquier posibilidad, a cualquier salida. El cosmos todo, que para Huidobro es su imaginación misma. como "creador", es el objeto de su posesión, posesión que será tanto más efectiva, cuanto más puede empequeñecerlo:

"La eternidad se vuelve sendero de flor"

La eternidad se ha miniaturizado, se ha convertido en un sendero".

"Para el regreso de espectros y problemas"

de todos los pesos de los que no ha podido liberarse porque no ha llegado al extremo de su infierno, en donde se hubieran invertido los elementos. Es en el infierno donde se consumen los pesos con el fuego de la purificación, necesaria siempre para la liberación:

"Liberación, ¡Oh!, si la liberación de todo  
de la propia memoria que nos posee  
de las profundas vísceras que saben lo que saben  
a causa de estas heridas que nos atan al fondo  
v nos quiebran los gritos de las alas".

El lenguaje es directo, prácticamente vacío; está desimaginizado, no hay intervención de la imaginación, excepto en el último verso que prepara los siguientes. Las palabras no soportan la carga de la imaginación; están vacías porque no han llegado al lugar donde podía llenarse; están referidas a lo de fuera, no a lo de dentro. En cambio en el último verso y en los si-

güentes se hacen más enigmáticas las asociaciones, sufren las palabras la transformación de la imaginación:

"La magia y el ensueño liman los barrotes  
la poesía llora en la punta del alma  
y acrece la inquietud mirando nuevos muros  
alzados de misterio en misterio  
entre minas (le mixtificación que abren sus heridas  
con el ceremonial inagotable del alba conocida".

Para poder aprovecharnos de estas imágenes, para poder abrirlas y ver su contenido, nos tenemos que situar en el mismo lugar en que se sitúa el poeta en su ensueño. en su imaginación, es decir. "entre minas de mixtificación".

Estar entre minas es estar entre profundidades. entre un infierno y otro, entre una profundidad conocida y otra todavía desconocida. Es la posición del ser que se está investigando y teme, o no quiere, seguir haciéndolo por miedo a perderse, por miedo a no poder salir si sigue adentrándose. Es estar en una encrucijada sin saber qué camino ha de tomarse. Lo esencial en toda encrucijada es la vacilación, la falta de voluntad, la abulia.

La abulia no es más que un temor de perder lo que se posee, por eso se manifiesta en los estados sociales en donde la vida muella provoca el "*laissez (aire, laissez passer*", pero cuya tranquilidad es ficticia. De aquí la preocupación constante de esas clases sociales por dejar las cosas como están, la preocupación por el orden, que no significa para ellos otra cosa que reprimir todo lo que pueda perturbar esa estabilidad, y de aquí, también, que sea tan difícil no pensar en represión cuando se piensa en orden.

Entre esas minas, que son amenazas, tanto la conocida porque implica orden, como la enigmática -más amenazadora aún-, el poeta confía su liberación a la magia y al ensueño, términos confundidos en la palabra "imaginación".

El poeta no logra su liberación, sólo la imagina. por eso exclama:

"Todo en vano  
dadme la llave de los sueños cerrados  
dadme la llave del naufragio  
dadme una certeza de raíces en horizonte quieto  
un descubrimiento que no huya a cada paso.

Pide el poeta una llave que abra los sueños cerrados, una llave que abra el naufragio. Sueños y naufragio son los objetos que el poeta quiere abrir: lo que está encerrado y lo que está hundido, es decir, quiere abrir su propia intimidad, de la que no tiene la clave, la posesión de la cual le dará la certidumbre de su ser, pero de su ser íntimo, del ser que tiene sus raíces en un horizonte quieto, en un horizonte sin dinamismo, en un vacío. El abismamiento inconcluso del poeta, la abulia que determinó su aferramiento, le impedirá una ascensión auténtica, se verá privado de autenticidad en el fraudulento hallazgo de sí mismo, por eso su liberación no es un sueño de vuelo dulce, no es un flotar deslastrado que toque los confines del infinito, sino un vuelo pesado, un vuelo hostil, una ascensión oscura, como la ascensión de un ángel negro:

"Liberado de este trágico silencio  
en mi propia tempestad  
desafiaré al vacío  
sacudiré la nada con blasfemias y gritos  
hasta que caiga un rayo de castigo ansiado  
trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso".

El ser secreto ha sido descubierto a pesar de su fraude, a pesar de su mistificación. Toda su grandeza estará manchada de pequeñez, y pretenderá la inconmensurabilidad. lo desmesurado que cubre su insignificación, en un juego de contradicciones, de antítesis. de fuerzas contrarias que mutuamente se destruyen. Es una caída luciferiana, llena de blasfemias cuya causa está en la propia intimidad y que implica una responsabilidad en la psicología compleja del ser que cae. La caída demoníaca, para que sea auténtica, tiene que proyectarse tanto cualitativa como cuantitativamente; ha de tener un doble sentido: el real y el imaginario, ha de ser metafísica y real. El demonismo que

apuntan los futuros "desafiaré" y "svclud\_iré" y el clima del paraíso que el gerundio "trayendo" arrastra del pasado, plasman todos ellos la tónica de insituación del poeta. El pasado feliz de clima paradisiaco llevado a un presente tenebroso que asegura un porvenir terrible. marca la ideología del poeta que sólo ve felicidad en un pasado al que desea regresar.

## V

Soy todo el hombre  
el hombre herido por quién sabe quién  
por una flecha perdida del caos  
humano terreno desmesurado  
sí desmesurado y lo proclamo sin miedo  
desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada

El poeta, después del acto "heroico" de desafiar al vacío, tiene conciencia de haberse hallado por encima del universo, por encima de todas las cosas; la conciencia de subir todo entero hacia las cumbres, a la conquista del ser sobrehumano, pero situándose paradójicamente entre el burgués y la raza fatigada. Se sitúa "entre" y no "por encima" -que supondría la conquista del superhombre nietzscheano- porque las antítesis que continúan rebajan su estatura:

Soy bárbaro tal vez  
desmesurado enfermo  
bárbaro limpio...  
soy ángel salvaje que cayó una mañana

Poeta  
antipoeta  
culto  
anticulto  
animal metafísico...  
animal espontáneo...  
paradoja fatal...  
flor de contradicciones...

Todo el contenido anterior es una respiración fatigada: una aspiración intensa y una honda expiración, que exhala más que

aspira. No hay ritmo entre sus deseos y sus congojas, entre sus aspiraciones y su conciencia íntima. La vacilación es una causal (le la arritmia, y, por tanto, del cansancio. La elevación está lastrada por los pesos íntimos de la conciencia, de su adentro inconcluso que lo carga y le impide la ascensión aérea: "la naturalización de la cultura... es -según Roland Barthes- el pecado mayor de la ideología pequeño burguesa... el instrumento semiológico de esa naturalización es la motivación fraudulenta del signo".

La imaginación aérea está mistificada, aun cuando se coloque sobre el sepulcro de Dios, sobre el bien y el mal. No es una fuerza autónoma porque necesita fuerzas de la tierra para su ascenso; es una materia que precisa para elevarse la ayuda exterior. el afuera:

Sobre el sepulcro de Dios  
sobre el bien y el mal  
soy un pecho que grita y un cerebro que sangra  
soy un temblor de tierra  
los sismógrafos señalan mi paso por el mundo.

Su caminar, por tanto, es subterráneo y su impulso insignificante hasta cierto punto, ya que los sismógrafos registran hasta las más leves perturbaciones; si fuese imponente, devastador. haría saltar las agujas de esos sismógrafos. Por otra parte, el "tono" de estos versos es "grave", no "agudo"; implica un descenso progresivo: Dios - bien -- mal - pecho - cerebro - temblor - tierra - paso. La altura es aparente. El poeta es un ente aéreo. pero constituye un ser terráneo, que no vuela, sino que se arrastra. Su paso por el mundo es un arrastrarse con toda la carga de sus limitaciones:

Crujen las ruedas de la tierra  
y voy pegado a caballo en mi muerte  
voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo  
como una flecha al árbol que crece

Citado por Gerard Genette: *Figures*, París, Du Seuil, 1966, p. 197.

como el nombre en la carta que envió  
voy pegado a mi muerte  
voy por la vida pegado a mi muerte  
apoyado en el bastón de mi esqueleto

Los elementos de estas imágenes no constituyen una fuerza autónoma que le proporcione el impulso ascendente. No hay velocidad ni aceleración de un devenir; esos elementos, por su propia carga significativa, están impidiendo la ascensión. Ruedas que crujen, flechas detenidas en su impulso horizontal, no vertical; el hombre no surge hacia el cielo azul, sino que va pegado a su muerte, cerca del abismo, e inmerso e impotente en su propia caída. Toda la sensación de lentitud, de pesadez, anuncia una inmovilidad, una impotencia que lo aferra al submundo. buscando el apoyo en lo más frío y seco de su propia esencia: su esqueleto.

## VI

El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo  
(izquierdo)  
en mi infancia una infancia ardiente como un alcohol  
me sentaba en los caminos de la noche  
a escuchar la elocuencia de las estrellas  
y la oratoria del árbol

"El mundo es mi imaginación" había dicho Schopenhauer. y la posesión de ese mundo depende. como dice Bachelard' de la mayor habilidad para miniaturizarlo. Huidobro encierra el mundo en un giro ocular, y esa miniaturización implica una abertura del mundo mismo; es el signo de un mundo nuevo que debe contener, como todos los mundos, los atributos de la grandeza. El mundo que va a ponerse al descubierto para el poeta es el mundo de su infancia. No hay, pues, liberación, sino adentramiento; regresión en el recuerdo, en la memoria, como antes la hubo en la imaginación y en el pensamiento. El mundo exterior se ha transformado en su pequeñez en un mundo de fácil

1 BACHELARD. Gastón: *Op. cit.*, p. 198.

manejo para calmarse en el recuerdo. La elocuencia de las estrellas y la oratoria del árbol es lo ideal y lo real de su infancia: un elemento inasible y un elemento enraizado que no son más que la deformación del universo entrevisto a través del cristal del recuerdo. Deformación que provoca su indiferencia presente:

Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma

Al tomar conciencia de su infancia, prorrumpe en el exabrupto destructivo del niño mimado que rompe todos los juguetes de su imaginación:

Rómpanse en espigas las estrellas  
pártase la luna en mil espejos  
vuelva el árbol al nido de su almendra  
sólo quiero saber por qué  
por qué  
por qué  
soy protesta y arañó el infinito con mis garras  
y grito y gimo con miserables gritos oceánicos  
el eco de mi voz hace tronar el caos

En esta minimización de los elementos -estrellas que se convierten en espigas, luna que se atomiza en cristalitos. árbol que se concentra en almendra- se respira una cosmicidad de interiorización y ensimismamiento. Es una concentración que pide la explosión por las fuerzas mismas que la comprimen. El pequeño espacio que aprisiona todos esos elementos tendrá que distenderse y provocará, antes de verificarse la distensión, una serie de complejos movimientos internos. La sugerencia utilitaria de las espigas y confortadora del nido, como la lúdica de los espejos, harían presagiar una explosión optimista; sin embargo, manifiestan el elemento antitético que por su misma virtualidad, revela la insituación del poeta y, por consiguiente, la inconsistencia e impropiedad del eco de su voz que hace tronar el caos. La expansión de las mismas ondas provocadas por la explosión tendrá igualmente toda la tonalidad de lo insincero.

Soy desmesurado cósmico  
las **pedras las plantas las montañas**

me saludan las abejas las ratas  
los leones las águilas  
los astros y los crepúsculos las albas  
los ríos y las selvas me preguntan  
¿qué tal cómo está usted?

El "egoísmo" que viene acentuándose desde las estrofas anteriores, cobra en ésta su tono más elevado. Toda la minimización cósmica se expandirá ahora en un lenguaje más directo, más vacío, que desemboca en la banalidad. La imaginación se ha agotado y las palabras nos llegan directas, precisamente cuando tiene que poblar su creación. De lo bajo a lo alto en lo mineral, en lo vegetal y en lo animal; de lo alto a lo bajo en lo cósmico y en lo etéreo. La ascensión de la piedra a la montaña, de la abeja al águila y de la rata al león, se contraponen al descenso de los astros a ríos, de los crepúsculos y albas a las selvas. La desproporción entre la subida y la bajada da la medida de la desproporción del poeta, y esa medida se resuelve en la pregunta vacía que sólo puede esperar una respuesta vacía, cuando no un gesto silencioso de indiferencia o hastío. Esta dialéctica de lo alto y lo bajo, de lo positivo y de lo negativo, está vivida con una imaginación terrestre, es decir, no está sensibilizada, pues no existe la alegría de la ascensión, ni, por tanto, el temor al descenso. La pesadez es su característica distintiva y el afincamiento, su destino; por eso necesita el dominio tiránico, el imperativo dominador que lo haga sentirse grande dentro de su propia pequeñez:

Traedme una hora que vivir  
traedme un amor pescado por la oreja  
y echadlo aquí a morir ante mis ojos  
que yo caiga por el mundo a toda máquina  
que yo corra por el universo a toda estrella  
que me hunda o me eleve  
lanzado sin piedad entre planetas y catástrofes  
Señor Dios si Tú **existes es** a mí a quien lo debes.

No hay una **ascensión** y un descenso **equilibrados**; **el peso es siempre determinante** y trasunta constantemente caída. No hay **vuelo, por eso se cae más aprisa**, *"a toda máquina"*. **Lanzarse**

**entre planetas** y catástrofes **no supone elevación, sino descenso,** y esa bajada. **que es vertiginosa, no expresa el temor al abismo.** Quien **no le teme al abismo es** incapaz de subir, es incapaz de volar; no habrá entonces sublimación **de valores verdaderos, sino precipitación de los falsos.** La deuda de **Dios es el resultado de la** propia incapacidad, y la duda de **la existencia** implica dudar del deudor, **o lo que es lo mismo.** dudar **de la realidad de la du-** da y por consiguiente **no tener conciencia de acreedor.** Esta **deuda consciente del poeta es la que le hace precipitarse, hundirse** con un endurecimiento **de las metáforas:** "*amor pescado por la oreja*", "*caer en el mundo a toda máquina*", o con una **fosilización de las mismas:** "*milagro que ilumina el fondo de nuestros mares*", "*Barco que se hunde sin apagar las luces*". Las metáforas **endurecidas o fosilizadas expresan necesariamente endurecimien-** to o **fosilización de la imaginación.** El endurecimiento supone un peso en **la imaginación** y en el **espíritu, un lastre que provo-** cará y acelerará **la caída, el hundimiento.** Esa **duda consciente tiene que desaparecer, pero como el poeta es incapaz de superar-** la, **tiene que recurrir a aquellos a quienes enfrenta para ordenar-** les:

Matad la horrible duda  
y la espantosa lucidez  
**hombre con los ojos abiertos en la noche**  
**hasta el fin de los siglos**  
**enigma asco de los instintos contagiosos**  
**como las campanas de la exaltación**  
**pajarero de luces muertas que andan con pies de espectro**  
**con los pies indulgentes del arroyo**  
**que se lleva las nubes y cambia de país**

Esta desesperación terrible se reduce igualmente a una **inca-** pacidad para imaginar, para soñar: "*la espantosa lucidez*" y el **estar** "*con los ojos abiertos en la noche*" configura un estado de **vela constante, de vigilancia permanente.** Es el **perseguido que** ve en todas partes **ojos que acechan, el fugitivo que no puede** entregarse al descanso, **perseguido por sus propios instintos, por** su **intimidad que contagia el exterior.** "*Pies de espectro*", **pies si-** lenciosos que **tienen que aguzar todos los sentidos del que siente**

el acoso. El fugitivo, el perseguido, siempre está solo y en nadie puede confiar. La desconfianza, la soledad, generan la vigilia, la ausencia de sueño, la falta de imaginación que se resume también en un refugiarse en el pasado: *"se lleva las nubes y cambia de país"*. Los sueños de infancia -las nubes- han cambiado de país. Este regreso al pasado, este ansiado regreso a la infancia, a los lares, al país, es un regreso al claustro materno en última instancia. Todo regreso es una inversión, una concentración y un hundimiento. Esta imaginación de la caída hace posible que se lleven las nubes, que se lleven los sueños: es la caída el, destino de los sueños del poeta. El sueño -"que devuelve a los hombres a su patria aérea"<sup>2</sup> arrastra al poeta lejos del aire, lejos de la luz. Es un sueño pesado, un sueño que padece el mal del abismo:

En el tapiz del cielo se juega nuestra suerte  
allí donde mueren las horas  
el pesado cortejo de las horas que golpean el mundo  
se juega nuestra alma  
y la suerte que se vuela todas las mañanas  
sobre las nubes con los ojos llenos de lágrimas  
sangra la herida de las últimas creencias  
cuando el fusil desconsolado del humano refugio  
descuelga los pájaros del cielo  
mírate allí animal fraterno  
junto al abrevadero de tus límites propios  
bajo el alba benigna  
que zurce el tejido de las mareas.

Del tapiz del cielo al tejido de las mareas se extiende ahora la imaginación del poeta. Del tapiz al tejido y del cielo a las mareas. El tapiz, sugeridor de riqueza, bienestar, calor, distinción y elegancia frente al tejido, implicativo de trabajo, industrialización, vulgaridad e indistinción. Del cielo quieto, apacible, alto y seguro, a la marea inquieta, desapacible, baja e insegura. La

<sup>2</sup> BACHELABD, Gastón. *El aire y los sueños*. México, F. C. E., 1958, p. 121.

distancia de lo alto a lo bajo, de la especie al género, del bienestar al malestar, mide la extensión del poeta que esconde tras su angustia la nostalgia del regreso.

El pesado cortejo de las horas que golpean el mundo ha hecho posible esta caída. El tiempo contundente contribuye al hundimiento, a sumirse en lo común, en lo general y colectivo, alejándolo de lo clasista, de lo especial e individualista. En este hundimiento, en esta confusión "*sangra la herida de las últimas creencias*" y los ojos se llenan de lágrimas por la lejanía de las nubes, por la lejanía de los sueños. La caída para el poeta es una enfermedad, un padecimiento del hombre que se ha sumergido y mezclado en el "*refugio humano*", que ha provocado la muerte de los "*pájaros del cielo*", que los "*descuelga*" de su nido con un disparo "*desconsolado*" sí, pero asesino. Los sueños aéreos, los sueños de grandeza, caen de su nido y su caída es un padecimiento. La nostalgia del regreso y el deseo de ser lo que era, hacen que el poeta mire el presente con los ojos cargados de rencor, que vea a los hombres igualados como una procesión de espectros, de condenados infernales, que se arrastran hacia la tumba horrible, abierta como un ojo espantoso, sin luz:

Mira a lo lejos la cadena de hombres  
saliendo de la usina de las ansias iguales  
mordidos por la misma eternidad  
por el mismo huracán de vagabundas fascinaciones  
cada uno trae su palabra informe  
y los pies atados a su estrella propia  
las máquinas avanzan en la noche del diamante fatal  
avanza el desierto con sus olas sin vida  
pasan las montañas pasan los camellos  
como la historia de las guerras antiguas  
allá va la cadena de los hombres entre fuegos ilusos  
hacia el párpado tumbal.

La imaginación de la caída como una enfermedad de la imaginación de la subida, expresa la "nostalgia inexpiable de la altura"<sup>3</sup>. La caída está signada por el desconsuelo y la desespe-

3 BACHELARD. Gastón, Op. cit., p. 120.

ranza, pero el poeta elimina la esperanza de volver a subir porque se hunde en su misma culpabilidad.

No hay visión de la caída; no hay ningún elemento visual, ni real ni metafórico. Por eso no existe el vértigo, ni el miedo al abismo. La caída, el hundimiento, crea el abismo, en lugar de ser el abismo la causa de la caída.

La realidad de la caída no es ajena, por tanto, al ser que la padece. Ese sufrimiento tiene que ser la causa misma del hundimiento, es decir, la sustancia misma del sufrimiento es el lugar donde hay que buscar esa realidad, pues todo sufrimiento en resumen se sustenta en la angustia.

## VII

Angustia angustia de lo absoluto y de la perfección  
angustia desolada que atraviesa las órbitas perdidas  
contradictorios ritmos quiebran el corazón  
en mi cabeza cada cabello piensa otra cosa

El sufrimiento se estrecha más, se hace más angosto, más angustioso y provoca primero la desaparición de la conciencia del ser físico y la pérdida después del ser moral: una caída en el interior mismo del ser, una caída ontológica. Caída ontológica esencial y existencial que origina primero el desfallecimiento, la inmovilidad después y, por último, el vacío total de lo físico y de lo espiritual, de lo real y de lo imaginario.

Un hastío invade el hueco que va del alba al poniente  
un bostezo color mundo y carne  
color de espíritu avergonzado y de irrealizables cosas  
lucha entre la piel y el sentimiento de una dignidad  
[debida y no otorgada  
nostalgia de ser barro piedra o Dios  
vértigo de la nada cayendo de sombra en sombra  
inutilidad de los esfuerzos fragilidad del sueño

La búsqueda de la conciencia, los esfuerzos para volver a subir constituyen la base para poder tomar conciencia del vér-

t,gc. Las contradicciones, las oposiciones y antítesis son la expresión de una dialéctica entre la vida y la muerte, dialéctica que acentúa el vértigo.

Un corazón que "*se quiebra*", una cabeza en la que "*cada oab'llo piensa otra cosa*", el colorido mundano y carnal del bostezo y una imaginación que va "*cayendo de sombra en sombra*" son expresiones que realizan el enlace entre la metáfora y la imagen: caracterizan la imagen literaria de la caída proyectando el espíritu en todas direcciones con la evocación de un pasado nuclear y un futuro lleno de temores por la "*inutilidad de los esfuerzos*" y por la "*fragilidad del sueño*".

La llegada al abismo de su ser, a lo negro del azor, supone el enfrentamiento al Otro, al

"Ángel expatriado de cordura"

El niño dulce de Chile, el adolescente acomodado que algún día "podría estar de Ministro reconstituyendo la Patria", como le escribiera en una carta su madre', es ahora un ángel expatriado, un ángel negro, que está condenado a un vuelo mudo, a un vuelo bajo. Es el ente alado que está situado en la escala más baja del vuelo y que rumia todos los rencores atávicos frente al Otro al que trata de silenciar. a la parte de su Yo que no quiere deslastrarse:

¿Por qué hablas? ¿Quién te pide que hables?  
Revienta pesimista más revienta en silencio

¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver  
[estelar?  
Atomo desterrado de sí mismo con puertas y ventanas  
[de luto

¿De dónde vienes? ¿Adónde vas?  
¿Quién se preocupa de tu planeta?

1 MONTES, Hugo. *Poesía actual de Chile y España*. Col. Panoramas, Edic. Sayma, Barcelona. 1963. Pág. 129.

La caída ontológica es necesaria para renacer, para volver a subir, y esa caída tiene que estar acentuada por la mengua del ser para que aumente la sensibilidad. La disminución del ser que hay en el poeta deslastrará su humanidad y este alivio puede hacer posible la ascensión. Esa sensibilidad debe estar sometida a las influencias físicas de la palabra, de aquí que el diálogo entre los dos integrantes de su propia esencia actúe como un fluido que trabajará la propia materia aérea cuando haya atenuado su materia terrestre. El poeta pide entonces.

"Dadme dadme pronto un llano de silencio  
un llano poblado como los ojos de los muertos"

"La llanura es el sentimiento que nos engrandece" ha dicho Rilke, y se podría añadir que esa llanura es lo absoluto de la profundidad y ahí es donde el poeta ha entrado verdaderamente en el volumen de sí mismo tan pronto como viva la conquista de su propia intimidad, cuando conozca la unidimensionalidad de su ser.

Está tan lejos de lo terrestre que su conocimiento tiene el signo de lo ilimitado y comienza a vivir el mundo conquistado de su propia inmersión.

## VIII

Su unión con el Otro, su alienación, tiene toda la significación sorpresiva del encuentro buscado y ansiosamente deseado:

"Te hallé como una lágrima en un libro olvidado  
con tu nombre sensible desde antes en mi pecho  
tu nombre hecho de palomas que se vuelan  
traes en ti recuerdo de otras vidas más altas  
de un Dios encontrado en alguna parte  
y al fondo de ti misma recuerdas que eres tú  
el pájaro de antaño en la clave del poeta".

**El poeta está mirando ya desde su abismo y su mirada es indicio de ascensión; está mirando hacia afuera y está viendo**

la blancura del azor: lágrimas, palomas, vidas más altas, Dios, son elementos implicativos de pureza, de blancura, de alto azor visto desde abajo: *"El pájaro de antaño en la clave del poeta"*.

Se inicia la gestación de la caída hacia arriba, se gesta la ascensión. Los elementos que provocaron la caída abismática han de invertirse en la caída ascensional para provocar el impulso necesario y poder emprender el vuelo. Ese vuelo que es la liberación del poeta está cargado de "voluptuosidad". Es el sueño del seductor que seduce, por eso se acumulan las imágenes amorosas para que con el impulso voluptuoso pueda soltarse, pueda liberarse de su propio encierro, de su hundimiento.

"Sueño en un sueño sumergido  
la cabellera que se ata hace el día  
la cabellera al desatarse hace la noche  
la vida se contempla en el olvido  
sólo viven tus ojos en el mundo  
el único sistema planetario sin fatiga  
serena piel anclada en las alturas  
ajena a toda red y estratagema  
en su fuerza de luz ensimismada

Ya hemos dicho que el ser del hombre se inscribe como un ser de superficie, de la superficie que separa el Yo del Otro, y en esa zona es donde la palabra tiene que dominar todos los fenómenos del ser. Es el lenguaje poético el que lleva en sí mismo la dialéctica del "aquí" y del "allí", de lo cerrado y de lo abierto. El lenguaje poético, la expresión de ese lenguaje, es quien va a abrir lo que el sentido encierra.

El hombre está en el umbral de la *"cabellera que se ata"* y de la *"cabellera que se desata"*, entre el día y la noche, en esa penumbra, en esa preaurora. El poeta que no ha llegado al fondo oscuro de sí mismo en una totalización absoluta de su hundimiento, que no ha concluido su abismamiento por la fuerza de su abulia, está aún vacilante y esa vacilación sólo podrá afirmarse por la expresión poética. La afirmación de su vacilación implica la desaparición misma de lo vacilante; la detención del

vaivén imposibilita igualmente, en el plano de lo real humano, el ascenso, y, por tanto, la permanencia en el umbral de las aspiraciones y de las renunciaciones. Esa *"serena piel"*, aunque libre de redes y de trampas, -ese azor-, está sin embargo anclado, inmóvil, ensimismado en su fuerza luminosa. El éxtasis del azor es una inmovilización. La imagen poética provoca en consecuencia la detención del impulso ascendente, pero la imagen en sí logra el ascenso y su culminación mediante su fusión con la luz. Alcanza la ascensión y conquista el éxtasis en el plano de lo poético, pero continúa aferrado en el plano de lo humano, por no haber cumplido el viaje total hacia el centro, hacia el dentro.

Su visión del arriba, del fuera, su visión de la parte blanca del azor, tiene que ser angustiada:

Se oyen caer lágrimas del cielo  
y borrar en el alma adormecida  
la amargura de ser vivo

El alma está *"adormecida"*, es decir, no está limitada por los dos absolutos imprescindibles que hacen posible el sueño: la noche y el silencio. El poeta no ha llegado a la elementalidad vital. Permanece en el duerme-vela, en el umbral, en lo entreabierto o entrecerrado, es decir, en la insituación, en el afinamiento del nivel psíquico en el cual lo inconsciente se convierte en experiencia consciente en el "umbral . de la conciencia" de la psicología.

La vida onírica, el *"sueño sumergido"*, alcanza más pureza cuanto más libera de la opresión de las formas: *"borrar en el alma adormecida la amargura de ser vivo"*, la amargura de estar despierto, de estar fuera.

Estar en el umbral es situarse en la encrucijada de dos direcciones igualmente simbólicas: el mundo de los hombres y el mundo de la soledad. El mundo de la soledad es el mundo poblado de los sueños, el mundo de la imaginación. El mundo de los hombres es el mundo desolado de la realidad. Lo vacío del fuera y la plenitud del dentro. Solamente se llena el vacío de la realidad vaciando nuestro interior, así es como

Se hace liviano el orbe en las espaldas

Pero su interior, su dentro, permanece lleno y sólo puede ver al azor desde el umbral de su consciencia y, desde ahí, mirará a un lado la alegría, al otro la tristeza y la melancolía nostálgica:

Mi alegría es oír el ruido del viento en tus cabellos  
(Reconozco ese ruido desde lejos)

El paréntesis cierra y encierra la alegría liberada en su mirada hacia afuera, y su visión se adentra:

Cuando las barcas zozobran y el río arrastra troncos  
[de árboles  
eres una lámpara de carne en la tormenta  
con los cabellos a todo viento  
tus cabellos donde el sol va a buscar sus mejores sueños

**En toda figura literaria, ya lo había dicho Pascal, hay ausencia y presencia. La interpretación de una figura literaria, su "traducción", no es decir en lenguaje "común" lo que el poeta quiso decir porque, como en cierta ocasión dijo André Breton, "si lo hubiera querido decir, lo habría dicho". No es lo mismo sentido que significación; la significación es la relación entre el sentido y la expresión que lo manifiesta, es decir, el signo que lo hace visible. La palabra poética "la lámpara de carne" no es una carne que ilumina, una carne que despierta las sensaciones oscuras o dormidas, sino realmente una lámpara de carne que tiene cabellos sueltos al viento. Esta es su presencia; la ausencia no es el significado, sino el sentido, y la poesía nada tiene que ver con el sentido sino con el significado.**

La separación **entre el** sentido y **el significado es la separación** del hombre que siente, del hombre que **expresa, la distancia** del hombre humano y del hombre poético.

El lenguaje poético, el lenguaje de presencia, es el que expresa la ascensión; el lenguaje de ausencia, el sentido del hom-

bre es el que expresa la otra vertiente. el que **manifiesta la** contradicción.

A través de la palabra poética. Huidobro el poeta, el "creador". se elevará; pero Huidobro, el hombre. el "creado" o "criado", permanecerá en la incertidumbre de su propia insituación. No ha logrado la fusión de los dos; no llegó a la unión del Yo y del Otro porque no concluyó el descenso. Vicente Huidobro no logró anular la realidad de su ser, por eso su huida es la huida del Otro. El vuelo, el viaje alado, el viaje positivo hacia las alturas, es el viaje del Otro.

## IX

El Otro, el "creador", el poeta, escapa de las redes del Yo y rompe el arpa de la imaginación, rompe el instrumento de lo soñado, de lo irreal, para ejecutar la realidad de su **imaginación**. El creador que ha pensado, que ha sentido el mundo, tiene que expresarlo: "el poeta es un pequeño dios" que construirá su creación; el verbo tiene que manifestar y nombrar las cosas para **que existan:**

Basta señora arpa de las bellas imágenes  
de los furtivos como iluminados  
otra cosa otra cosa buscamos

La búsqueda consiste en encontrar el procedimiento para la creación de su mundo. El instrumento es el lenguaje y el procedimiento tiene que ser un procedimiento lingüístico. Huidobro, creador de un mundo poético, conoce a la perfección el instrumento que tiene que manejar. La estructura de su mundo tiene que estar basada en la estructura **misma del lenguaje** que sirve de medio.

Todo mundo, toda creación, ha de establecerse en tres relaciones y el mundo del lenguaje también es tridimensional: una longitud, una latitud y una profundidad. La significación del mundo poético tiene que radicar en su profundidad, a la que no puede llegarse sin que haya una longitud, es decir, **una relación asociativa** o de linealidad, y sin que haya una latitud, es

decir, una relación opositiva o de virtualidad. De la fricción de ambas relaciones surge esa tercera dimensión que es la significación que se proyecta en el signo que la simboliza.

Independientemente de la formulación teórica de la tridimensionalidad del signo lingüístico en relaciones sintagmáticas, paradigmáticas y simbólicas de la lingüística estructural, el poeta construye su creación a través de este procedimiento. Huidobro comenzará por las asociaciones, seleccionando los objetos-palabras que van a entrar en la composición de su mundo.

El mundo real que rodea al "creador" constituye un caos en el que los objetos y sus acciones están confundidos. El poeta ha de escogerlos para soldarlos en abstracciones concretas que manifiesten el mundo de su imaginación. Es el verbo, la palabra poética, la que materializará los nuevos objetos. Así veremos aparecer los tres reinos: animal, vegetal y mineral en un intercambio de acciones, en una nueva funcionalidad. Comienza el poeta por la antesala de la metáfora, por el símil:

Sabemos posar un beso como una mirada  
plantar miradas como árboles  
enjaular árboles como pájaros  
regar pájaros como heliotropos  
tocar un heliotropo como una música  
vaciar una música como un saco  
degollar un saco como un pingüino  
cultivar pingüinos como viñedos  
ordeñar un viñado como una vaca  
desarbolar vacas como veleros  
peinar un velero como un cometa  
desembarcar cometas como turistas  
embrujaer turistas como serpientes  
cosechar serpientes como almendras  
desnudar una almendra como un atleta  
leñar atletas como cipreses  
iluminar cipreses como faroles  
anidar faroles como alondras  
exhalar alondras como suspiros  
bordar suspiros como sedas

derramar sedas como ríos  
tremolar un río como una bandera  
desplumar una bandera como un gallo  
apagar un gallo como un incendio  
bogar en incendios copio en mares  
segar mares como trigales  
repicar trigales como campanas  
desangrar campanas como corderos  
dibujar corderos como sonrisas  
embotellar sonrisas como licores  
engastar licores como alhajas  
electrizar alhajas como crepúsculos  
tripular crepúsculos como navíos  
descalzar un navío como un rey  
colgar reyes como auroras  
crucificar auroras como profetas

**Las asociaciones, las concatenaciones, conformarán acciones diversificadas: humanización, vegetalización y cosificación de elementos. Esta necesidad de humanizar, vegetalizar y cosificar objetos pertenecientes a reinos distintos manifiestan una actitud subjetiva de hondo significado.**

**En el reino vegetal: los árboles se enjaulan, los viñedos se ordeñan, las almendras se desnudan, los cipreses se iluminan, los heliotropos se tocan y los trigales se repican. Priva la animalización de los objetos vegetales.**

**En el reino animal: los pájaros se riegan, los pingüinos se cultivan, las alondras se exhalan, las serpientes se cosechan y los gallos se apagan. Priva la vegetalización aunque los gallos son fuego y las alondras hálito. Los humanos se cosifican leñándolos, colgándolos o crucificándolos. En todos hay una vegetalización sin vida, desanimada o desengañada. Pájaros, serpientes y hombres tienen en común lo vegetal anímico, alentador, pero los hombres se hacen cosas, utensilios. Los que tienen vida, hálito, alma (ánima), o están enraizados o constituyen un signo de utilitaridad.**

En el reino mineral hay animalización, humanización y vegetalización: se degüellan los sacos, los veleros se peinan, los

cometas se desembarcan, los faroles anidan, los ríos tiemblan,  
las banderas se despluman, los crepúsculos se tripulan.

La virtualidad caracterizadora del mundo del Otro se enfrenta a la realidad del mundo del Yo. La inversión del mundo de la imaginación, del mundo de la creación poética, corresponde a la versión o traducción del mundo de la realidad. Los elementos que establecen el enlace serán los objetos vacíos: besos y profetas; besos que se posan y profetas que se crucifican. Elementos ambos que no han sufrido transformación, que no se han llenado. Vacío del amor y vacío de la fe que manifiestan la angustia y la desesperación del poeta creador de un mundo imaginario que trasunta su propia subjetividad.

## X

No hay tiempo que perder  
ya viene la golondrina monotémpora  
trae un acento antípoda de lejanías que se acercan  
Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte  
la violondrina y el goloncelo

Ya viene la golondrina  
ya viene la golonfina  
ya viene la golontrina...

Las palabras desarticuladas en el caos comenzarán a unirse y no por casualidad. La creación es un efecto y la causa está en la voluntad del creador. Es causalidad y no casualidad el principio orientador de estas dislocaciones. Los vacíos del antipoeta y antimago, serán la plenitud del poeta creador y mago de la palabra. Vacío de fe y vacío de amor serán plenitud amorosa en las nuevas articulaciones.

Montaña y horizonte, violoncelo y golondrina, intercambian su composición, creándose nuevos objetos que participan mutuamente de los atributos que los caracterizan en el mundo real. Lo grande se empequeñece y lo pequeño se agranda; lo material

se anima y se materializa lo animado. La inversión del mundo real implica la traducción del mundo imaginativo. Esta inversión de los signos se logra mediante la permutación y metátesis silábica primero, y fonética o fonémica después: golondrina-golonfina-golontrina. La sonora "d" se ensordece en "t" pasando por una aspirada "f". El ensordecimiento crea sin embargo una sonorización semántica: golondrina-golontrina, a través de una aspiración: golonfina. El objeto real se adelgaza por la plenitud que encierra toda aspiración y se convierte en un nuevo objeto con atributos armónicos, cambiando su naturaleza.

**Se aprecian igualmente todas las reminiscencias de una fe antigua, de una fe que enlaza con el mito de Noé y el arca, en la "golondrina monotémpora" que viene gondoleando. La infancia del mito y el mito de la infancia, anunciador luminoso de la creación poética: creación luminosa y lúdica como la imaginación del niño, inconcebible sin la armonía, que no es otra cosa que dislocación de amor.**

Se llenan de notas los hilos telefónicos  
se duerme el ocaso con la cabeza escondida  
y el árbol con el pulso afiebrado

Pero el cielo prefiere el rodoñol  
su niño querido el roreñol  
su flor de alegría el romiñol  
su piel de lágrima el rofañol  
su garganta nocturno el rosolñol  
el rolañol  
el rosiñol

La armonía musical en una estructura aérea vitalizada y sensibilizada, constitutiva de una escala por donde sube el amor al niño que permanece en la lejanía: "el recuerdo de otras vidas más altas" donde había un Dios; "el pájaro de antaño en la clave del poeta". La nana arrulladora que vela el sueño del ocaso que duerme como un niño, que duerme "con la cabeza escondida". El ocaso del Yo es el oriente del Otro. La ascensión del poeta es la caída del hombre.

## XI

Ya se han verificado las asociaciones. Ya la creación tiene su longitud, y habrá que situarla en el plano espacial. Las asociaciones tienen que ocupar su sitio, tienen que ser yacijas para que las paradojas lógicas engendren las paradojas semánticas de que habla Bertrand Russell.

Se sabe que la paradoja presenta una oposición frecuentemente arbitraria o puramente verbal. Pasar de la paradoja a la contradicción es quizá lo más fácil: basta traspasar una de las fronteras que separan ambos mundos. La paradoja está precisamente en el punto intermedio, equidistante y exacto entre lo uno y lo otro.

Aquí yace Carlota ojos marítimos  
se le rompió un satélite  
Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo  
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos  
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro  
Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura

Hay un intento de conciliación en toda paradoja de los elementos que se contraponen, de avenencia de los contrarios: de la unidad y la pluralidad, de la identidad y la diferencia, de lo bueno y de lo malo, en una palabra, del Arte y la Naturaleza, en torno a 'los cuales giran todos los demás.

La Naturaleza y el Arte se enfrentan como dos contrarios y en esta antítesis, en el umbral de estos contrarios

Aquí yace Vicente Huidobro antipoeta y mago

la conjunción de las paradojas anteriores: cuando es antipoeta, yace; cuando es mago, yace; cuando es antipoeta es mago, cuando es poeta es antimago: el poeta y el hombre como contrarios. El poeta ascendente y el hombre yacente.

En este juego de oposiciones en que el Arte imita a la Naturaleza, y la naturaleza de la creación poética imita al Arte, está la dialéctica vertiginosa del prodigio creador, en donde el

juego favorito del poeta consiste en hacer pasar lo de la Naturaleza al Arte y viceversa. Al igual que en los poetas barrocos, hay en Huidobro una visible predilección por establecer un juego entre el objeto de su creación y su creación **misma, entre** el mundo y el lenguaje. Juegos de palabras, jardín encantado y laberinto verbal que lo aliena de nuevo:

Estoy perdido  
no hay más que capitular  
ante la guerra sin cuartel  
y la emboscada nocturna de estos astros

## XII

La vuelta a la realidad sume de nuevo al poeta en la búsqueda incesante de su Yo: esta profundidad es la tercera dimensión de su creación y la que manifestará su proyección significativa.

Se abre la tumba y al fondo se ve un rebaño  
[perdido en la montaña

La tumba es el ser oscuro del mundo que participa de todos los poderes subterráneos; es la casa que tiene una sola pared y toda la tierra detrás de esa pared; la tumba se abre cuando la vida se cierra. El poeta se encierra y se entierra en las profundidades de la tumba, se sume en la hondura de su Yo y ve:

La pastora con su capa de viento al lado de la  
[noche

y ese mirar profundo hacia adentro puede sosegar su alma con la visión amorosa de la madre lejana en el tiempo y **lejana en** el espacio. El consuelo, sin embargo, es momentáneo, porque sigue profundizando; el buscador apasionado cava y cava y cava y hace más activa esa profundidad:

Se abre la tumba y al fondo se ve **un desfile**  
[de tímpanos de hielo  
Se abre la tumba y al fondo se ve el otoño y el  
[invierno

Se abre la tumba y al fondo se ve una enorme herida  
que se agranda en lo profundo de la tierra

**Este ahondar, este hundirse, tiene la intención de aniquilar  
en lo más profundo todo lo que en nosotros es tierra, lo que es  
"pasado íntimo oculto" a fin de que pueda resplandecer el doble  
aéreo al que aspira. Surgir, libre como el aire, del calabozo de  
su propio escondite.**

Se abre la tumba y al fondo se ve una selva de  
[hadas que se fecundan  
Cada árbol termina en un pájaro extasiado  
y todo queda adentro de la elipse cerrada de  
[sus cantos

El árbol es el símbolo de la rectitud, de heroica rectitud,  
de la constancia vertical. El hombre como el árbol es un ser en  
el cual unas fuerzas confusas vienen a ponerse en pie. El árbol  
ayuda al hombre a superar la cima, a vivir una vida aérea.  
Su impulso le viene de sus raíces profundas. El árbol une lo  
infernol con lo celeste, la tierra con el aire.

Cuando se vive la imagen del árbol, cuando se sueña en  
árbol, se sueña en ser pájaro, porque todo árbol es un depósito  
de vuelo. La imagen del nido, sugerida, implica una nostalgia  
del pasado, de la infancia tiernamente cobijada y **al mismo**  
tiempo una ensoñación de poder, porque la imagen del nido  
no se siente con la nostalgia de una vida cálida y quieta.

Se abre la tumba y al fondo se ve la hirviente nebulosa  
que se apaga y se alumbra

Ahora es la nebulosa lo que se divisa en el ahondar de la  
tumba. La imagen de la nebulosa participa tanto de la imagen  
de la nube como de la imagen de la Vía Láctea, la imagen de  
la leche. Esa opacidad de la nebulosa y sus implicaciones ma-  
ternales podría interpretarse como un recuerdo difuso de una  
infancia lejana, de apacible bienestar y bien alimentada tran-  
quilidad, frente a un presente agobiante donde

Danzan luminarias en el cadalso limitado  
en donde las cabezas sangrientas de los astros  
dejan un halo que crece eternamente

La visión terrorífica de las cabezas sangrientas que sugiere el "terror revolucionario" en el presente actual, frente al pasado remoto de la nebulosa opulenta y confortable, sitúan frente a frente al Yo y al Otro del poeta, en el umbral paradójico de los contrarios, en la insituación del hombre que quiere ser poeta volviendo a ser niño y que no es capaz de afirmarse como hombre y a la vez como poeta.

En tanto un tropel de peces  
se petrifica lentamente.

Los peces, los pájaros del mar, los sueños y ensueños de las profundidades, quedan petrificados, insensibles, muertos e inmóviles. La convicción última decepcionante, el último desengaño de quien quiso elevarse sin haber apurado hasta lo último el amargo cáliz de la propia intimidad y, que si logró despe-garse como poeta y crear un mundo de extraordinaria belleza, sucumbió a la visión de su interior en donde todas sus ilusiones se habían petrificado.