La Imagen en Vicente Huidobro

1. METAMORFOSIS VERBALES

Uno de los rasgos más notables en la obra de Huidobro es la constante recurrencia tanto en los motivos como en el vocabulario y las imágenes. En rigor, su obra que va de *El espejo de agua* a *Poemas árticos* puede considerarse como un solo poema incesantemente reescrito y enriquecido. Pero la riqueza de Huidobro no reside, como ciertamente la de un Neruda, en la diversidad material que registra el poema, sino, más bien, en las innumerables combinaciones con que presenta y transmuta unos pocos materiales. Este rasgo hace que la obra vaya creando su propio código, sus propios supuestos a partir de los cuales se explica.

Tal hecho es verificable sobre todo en las imágenes, y aquí queremos referirnos a ese tejido de mutaciones y transformaciones que operan entre ellas de manera tal que la lectura de una imagen depende necesariamente de otra u otras con las que mantiene una relación de causa a efecto.

En “El espejo de agua”, poema que da nombre al libro, hallamos la imagen del espejo convertida en una realidad fluente como el río: “Mi espejo, corriente por las noches/Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto”.¹ (p. 255). Esta imagen funda una identidad (espejo-río) que hace posible, dentro de un marco de estricta lógica - poética, desde luego - otra imagen posterior: “Elle s’est noyée dans le miroir” (p. 270). En consecuencia, si el espejo es río, se hace legible el verso de *Ecuatorial*: “En los espejos corrientes/Pasan las barcas bajo los puentes” (p. 294). Y, en el mismo poema, cuando del viento se dice:

Una sombra rodó sobre la falda de los montes
Donde el viejo organista hace cantar las selvas (p. 293)

¹ “El espejo de agua”, de *El espejo de agua*, en *Obras completas de Vicente Huidobro*, Vol. I (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), p. 255. En adelante citamos por esta edición y ponemos entre paréntesis el número de la página.

es porque en *Hallali* ya tenemos otra imagen que aclara a la de *Ecuatorial*:

On ne voit pas le vent

Mais la forêt métallique

Chante comme un orgue (p.289)

Más interesante es lo que le sucede a la imagen de la luna que, en un poema que lleva su nombre, es comparada a un reloj: “La luna suena como un reloj” (p. 316); y, luego, en el mismo poema, es ya identificada con él al punto que ella, la luna, “olvidó dar la hora” (317). Esta identidad funcional es reiterada en el poema “Luna o reloj”: “Después en el valle sin sol/Un mismo ruido/La luna y el reloj” (323). Y si la luna es reloj, éste, a su vez, puede ser aquélla y ocupar su sitio: “Sobre la lejanía/un reloj se vacía” (p. 325). Incluso ya podría decirse que lo que se vacía en el confín es un reloj que es luna que es reloj,² como en “Les graces naturelles” de René Magritte esas hojas que son pájaros que son hojas. Otro ejemplo, menos complejo pero igualmente llamativo, pues las imágenes corresponden a diferentes libros: “La neige qui tombe/A blanchi quelques barbes”, leemos en *Horizon carré* (p. 283), y en *Poemas árticos*, se encuentra, derivada sin duda de aquélla, esta otra imagen: “El abuelo duerme/Cae de su barba/un poco de nieve” (p. 308).

A continuación veamos las transmutaciones que se efectúan en la imagen del aeroplano, uno de los “leimotiv” de *Ecuatorial*, que se asocia a la imagen del pájaro: “Oiseaux de l’horizon”, escribe Huidobro en el poema “Tam” (p. 268). Así el aeroplano se manifiesta como un pájaro que se posa sobre los pararrayos (p. 295), que ronda alrededor de los faros (p. 295), que no pliega sus alas (p. 290). Entonces el verso más prístino, desligado aparentemente de toda intención - aun de toda posibilidad - metafórica, como:

Por todas partes en el suelo

He visto alas de golondrinas (p. 294)

adquiere, por una suerte de resonancia metafórica, o por lo que Frazer llamaría magia por contagio, una significación doble: las alas de golondrinas son también alas de aviones. Pero el aeroplano no es sólo un pájaro sino, al mismo tiempo, una cruz: “Une croix s’est abattue par terre” (p. 275); es decir: un símbolo místico asociado a Cristo y que, como él, señala el advenimiento de una nueva era: “El divino aeroplano/Traía un ramo de olivo entre las manos” (p. 295). Pero al ser cruz no deja de ser pájaro: “De quel cimetière de héros/Sont envolées ces croix/Chanter la gloire de leurs morts” (p. 290). Y así, como en el caso de la luna y el reloj, cuando en el poema “Cruz” leemos: “Un pájaro se quema en el ocaso” (p. 317), podemos decir que se trata de un pájaro que es cruz que es aeroplano.

De este modo, en la constante metamorfosis de los signos, se borran las fronteras genéricas y específicas entre el mundo natural y el mecánico: “Biplanos encinta/pariendo el vuelo entre la niebla” (p. 296); y, más ampliamente, entre lo natural, lo humano y lo

² En el poema “Tiempo de espera”, testimonio de la imposibilidad de conformar la poesía en la vida, hallamos la contrapartida de la relación: luna-reloj: “Pasan los días/Y no se oye el ruido de la luna” (p. 530). En consecuencia, estas dos imágenes adquieren valor simbólico: reloj: tiempo histórico y lineal. Luna: tiempo mítico, tiempo de la poesía.

mecánico: “Hombres de alas cortas/han recorrido todo” (p. 295). Este proceso de metamorfosis continua, rasgo típico de la metáfora,³ crea un espacio y un tiempo esencialmente mágicos, animados por una imaginación que traduce ese hondo deseo infantil de “braver le feu, de traverser un mur, de s’élever dans les airs. C’est un jeu Pigeon-vole, ou les responses ne seraient pas dictées par la raison mais par l’impulsion du désir: pigeon rampe, maison vole, grelot pense, homme brûle.”⁴ Y, en efecto, como en J. J. Tablada y C. Vallejo, hay en Huidobro una permanente nostalgia de la infancia, patente en motivos como la madre, la casa, el nido:

La casa
junto al mar vacío
Y entre los juegos de agua
Se sostiene un nido

Donde me he ocultado (p. 315)

Es importante destacar que tales motivos se relacionan con la poesía misma; es decir, con la capacidad de canto o invención imaginaria: “La madre que murió sin decir nada/Trabaja en mi garganta” (p. 256). Y en “Horizonte”, la misma relación: “Eras tan hermosa/que aprendí a cantar” (p. 314). En los versículos de *Altazor*, tal relación alcanza proporciones magníficas:

“Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer.
Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.” (p. 365)

Así la fabulación poética nace de los instintos lúdicos que orientan la vida de la infancia: crear es, en el fondo, volver a jugar.⁵

Yo inventé juegos de agua
en la cima de los árboles (p. 319)

Ello explica ese aire juguetón, ese ritmo de ronda infantil que comunican varios poemas como “Noche y día” de *Ver y palpar*:

Buenos días día
Buenas noches noche
La que yo amo es hermosa
Como ese pájaro a la cabecera de la eternidad
Y sus ojos se encendían como una selva (p. 472)

Mas aún: la inocencia configura la imagen que de la mujer nos da la obra de Huidobro: la mujer no es un cuerpo pasional, un campo erótico, sino una presencia luminosa, iserena, nunca inquietante: “Te hice la más bella de las mujeres/Tan bella que enrojecías por las tardes”, se lee en “Marino” (p. 319). En “Horizonte” la mujer se confunde con la plenitud poética que es plenitud en el silencio: “Eras tan hermosa/que no pudiste hablar” (p. 313). Estas evocaciones apuntan, en palabras de Guillermo Sucre, a

3 “La metáfora—escribe Jean Cohen en *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Gredos, 1970), p. 220—no es un simple cambio de sentido, sino que es una metamorfosis.”

4 Patric Waldeberg, en su artículo, a propósito de R. Magritte, “Le hasard objectif”, en *Le surrealisme* (Paris: XX Siècle, N. 42, 1972) p. 145.

5 En los momentos críticos de *Altazor*, este principio lúdico se convierte en recurso desesperado contra el absurdo y la conciencia de la nulidad de la poesía: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos/Mientras vivamos juguemos/El simple sport de los vocablos/De la pura palabra y nada más” (p. 393).

“una inocencia de los sentidos”;⁶ inocencia en cuanto traducen el deslumbramiento sentido ante una presencia rodeada de una aureola mística. *Altazor*, con imágenes preponderantemente visuales, enfatiza esta visión: la mujer, “Dadora de infinito/Que pasea en el bosque de los sueños” (p. 387), es la voz del poeta:

Tengo esa voz tuya para toda defensa
Esa voz que sale de ti en latidos de corazón
Esa voz en que cae la eternidad
Y se rompe en pedazos de esferas fosforescentes (p. 387)

En suma, la mujer es cifra y signo del ideal poético: palabra original y vida verdadera: Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
De un Dios encontrado en alguna parte
Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú
El pájaro de antaño en la clave del poeta (p. 388)

Por tanto, su mirada es la mirada de la poesía y se opone a la mirada habitual. Allí donde los otros dicen “cómo está la familia/Hoy es un día hermoso como una paloma en el cielo” (p. 468), ella se presenta como imagen deslumbrante y deslumbrada:

Ella llevaba una camisa ardiente
Ella tenía ojos de adormecedora de mares
Ella había escondido un sueño en un armario oscuro
Ella había encontrado un muerto en medio de su cabeza

Este fragmento de “Ella”, como todo el poema—muy similar en su sentido a “L’amoureuse” de Paul Eluard—puede ser considerado como la poética de la imagen huidobriana.

2. POESIA DEL VUELO

*El hombre es la más bella conquista
del aire.*

Juan Larrea

Fundamentalmente flamígera, hecha de intermitentes chispazos verbales, la poesía de Huidobro implica una estética de la superficie, de luminosos efectos, de súbitas percepciones, lejos de la densa materialidad de la de un Neruda y de los voluminosos cuerpos que asientan en la de Lezama Lima. El mismo Huidobro exalta ese carácter de su poesía cuando escribe: “Amo las sutilezas espirituales. Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que escriben versos que resbalan como la sombra de un pájaro y que sólo advierten los de muy buena vista.” (p. 684)

Esta sensibilidad confiere, en el mundo imaginario que conforma, un aura volátil, etérea, a todo lo corpóreo: un tren, una selva, una montaña, atraviesan el texto con la presencia veloz y fugaz de una estela. Saúl Yurkievich, al señalar este aspecto en la poesía huidobriana, expresa:

⁶ Guillermo Sucre, “Huidobro: altura y caída”, en la revista *Eco*, N. 151, 1972, p. 15.

“...en sus metáforas predominan los procesos de abstracción, de desmaterialización; Huidobro tiende a desgravar, a aligerar y disolver la concreción material, como si aspirara a la materia angélica.”⁷

Señalemos que la estructura espacial contribuye a producir ese efecto, pues, la fragmentación origina en el proceso de la lectura una velocidad que, como ya observaban los futuristas, tiende a desgravar lo material. La musicalidad de los versos, en su impresión de roce o deslizamiento, actúa en el mismo sentido.⁸ Un ejemplo nítido, entre muchos otros, en que ambos aspectos, espacial y sonoro, hacen de lo grávido y estático una realidad casi alada, son los versos de *Ecuatorial*:

La cordillera Andina
Veloz como un convoy
Atraviesa la América Latina (p. 301)

La de Huidobro es, en cierta medida, una retina impresionista, y hay en sus imágenes un cierto realismo de la percepción transmutada en hecho o verdad poética. Pero, contrariamente, lo inmaterial, etéreo, se presenta como realidad grávida, espesa, tangible:⁹ “Los frutos que caen son ovalados/Y las horas también” (p. 332). A veces, esta impresión se logra por la interpolación de dos percepciones:

Entre los pájaros vuelan
Las primeras campanadas (p. 329)

versos que otorgan a lo sonoro un grado de materialidad como el de los pájaros y que también nos remiten al perfecto haiku de Tablada:

Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Angelus,
murciélagos y golondrinas.¹⁰

En este proceso de inversión es notable la función del adjetivo (a cuyo uso, como se sabe, Huidobro atribuía especial importancia: “El adjetivo, cuando no da vida, mata”), ya que condensa y fija lo volátil e informe, y así tenemos: “tardes duras”, “niebla vegetal y espesa”, “niebla sólida”, “canción solidificada”, etc. De igual manera, es notable la adjetivación frecuentemente geométrica (“humo cónico”, “árbol inverso”, “olas cóncavas”, “boscaje oblicuo”, etc.) que concreta a nivel semántico y metafórico esa plástica cubista que sustentan las formas espaciales.¹¹ Tales rasgos de estilo tienden a cristalizar un arte desligado de la “realidad” y, más que nada, nos revelan la verdadera

7 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona: Barral editores, 1973), pp. 63-64.

8 De ahí el interés de Huidobro por aligerar el castellano y su ataque a la pesadez del idioma en el prólogo de su *Mto Cid*.

9 Este proceso de inversión concuerda con los fines de la alquimia: “Los alquimistas mismos describen la meta de su trabajo como una ‘volatilización de lo sólido y solidificación de lo volátil’, o como una espiritualización de lo corpóreo y una corporeización del espíritu.” Ver: Titus Burckhardt, *Alchemy* (Baltimore, Maryland: The Penguin Books Inc., 1974), p. 83.

10 José Juan Tablada, *Obras Completas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), Vol. I, p. 432.

11 Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 9.

esencia de la poesía huidobriana; poesía que varios críticos, siguiendo los estudios de Gaston Bachelard,¹² han calificado de poesía del vuelo. Y, es evidente, en Huidobro todo se presenta con ese carácter aéreo o aspira hacia él; ya en *Las pagodas ocultas* hay versos que expresan ese “élan mystique” que rige su espíritu y que orienta su obra:

Mi espíritu te ama—escribe en unos salmos al árbol—porque creces más hacia arriba que hacia abajo, porque tus ramas son como brazos que quisieran asirse de algo para despegarse de la tierra. (p. 171)

Este deseo de ascensión es ciertamente un deseo de evasión, de escape de los límites y condiciones de la realidad cotidiana; pero, en tanto que ésta significa una mutilación del hombre, aquel deseo es una aspiración a la plenitud. Está casi demás recordar el fondo nietzscheano que alimenta la obra de Huidobro, pues también, tiende a la creación de un hombre nuevo en el que se cumpla una plenitud vital, lejos ya de las antinomias que lo mutilan: “Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida. Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo.” (p. 699). Y el pensamiento poético tiene como fin plasmar esa zona en que los contrarios se disuelven:

“Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda.” (p. 655)

Asimismo, la velocidad que caracteriza a la escritura huidobriana, refleja esa aspiración a lo absoluto: “La vitesse—escribe Saint-Pol-Roux—est un appel (fascination) de l’Inconnu”.¹³ Y el proceso de desmaterialización que esta velocidad genera, intentaría (re)unir al hombre con su naturaleza divina si, en palabras de “El Magnífico”, admitimos que Dios no es sino “l’homme délivré de sa matière”.¹⁴ Que esta corriente mística que circula por la obra de Huidobro no presupone ningún Dios personal, único, y que, al contrario, se trata de una suerte de cosmogonía sin Dios, ya lo declaraban tanto el prefacio como los versos de *Adán*:

Y después de mirar un largo rato,
Verás bajo tus párpados
Un continuo girar de átomos.
Eso son todas las cosas en el tiempo.
Eso es el Universo:
Un eterno girar contradictorio
A un punto fijo.

(pp. 242-243)

Por otra parte, la velocidad define la orientación de esta poesía proyectada esencialmente al futuro (“La vitesse est future”).¹⁵ El poeta, por tanto, es el que “pre-dice” o

¹² Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (Paris: J. Corti, 1968).

¹³ *Vitesse* (Limoges: Rougerie, 1973), p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

“pre-ve” el porvenir y, en tal sentido, lo prepara. Aclaremos: el poeta no pronostica nada, mucho menos el destino del mundo, sino que fija su ruta. Así, al igual que la ciencia (“La vitesse mécanique est une divinisation de la matière”),¹⁶ o la comunión amorosa, el arte (re)instituye la naturaleza divina del hombre:

Toda la historia del arte—afirma Huidobro—no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios. (p. 658)

Esta aspiración al “Hombre-Dios” podrá parecer abstracta o pretenciosa, pero implica una ética objetiva que se traduce en la crítica a la acongojada seriedad y al ceño fruncido de la cultura occidental: “Se cree que un hombre de pensamiento y de alma profunda debe ser un jumento triste e hirsuto.”¹⁷(p. 727)

Por el contrario, la metafísica de la velocidad propondría una ética de la vivacidad: retorno a un saber que se identifique con la alegría y la espontaneidad, con el goce de vivir.

University of Pittsburgh

EDUARDO MITRE

¹⁶ Ibid., p. 62.

¹⁷ Por idénticas consideraciones, en palabras que traducen a Nietzsche, Huidobro condena al cristianismo: “El cristianismo al traernos la tristeza y el odio a la vida, nos metió la idea de que un hombre profundo y de ideas sólidas tiene que ser serio y grave como un agonizante.” (p. 727).